بغداد أحمد بلية

الترجمة بين سيميائية

الرواية - الفيلم

دار الغرب للنشر والتوزيع

بغداد أحمد بلية

الترجمة بين سيميائية

الرواية ــ الفيلم

دار الغرب للنشر و التوزيع

فهرس الموضوعات

المقدمة

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ .

سارت الفنون المسرحية منذ أزمنة سحيقة في تطور متواز مع الأدب ، و كان اليونان من السباقين إلى ترقية العروض المسرحية ، إلى أن أطلت الحضارة الغربية الحديثة فأعطت المسرح دوره الهام في التواصل مع الجماهير .

و تطور فن القصص الأدبي بدوره إلى أن بلغ الاكتمال مع مطلع القرن التاسع عشر إلى غاية القرن العشرين ، بيد أن نهاية القرن التاسع عشر عرفت حدثا متميزا كان له كبير الأثر في تطور الفنون المختلفة و كذلك ترابطها ، بحيث جمع بين المسرح و الرواية في استعراض جديد لم تعرف البشرية له نظيرا .

كان ميلاد السينماتوغراف على يد الإخوة لوميار حدثا تاريخيا ، سعى مخترعوه إلى رصد دقائق من حياة الإنسان و المجتمعات و عرضها على عدد كبير من المشاهدين ، تخليدا للحظة من تاريخ الإنسان ، بيد أن جورج ملياس الفرنسي أعجب بالاختراع الجديد ، فدفعه فضوله إلى خوض بعض التجارب لمزج عدة صور بعضها فتمكن من اكتشاف " الخدع السينمائية " فكان ذلك ميلاد جديد للسينماتوغراف ، كما صورملياس عدة قصص عالمية

و تراثية ، فكان التحول التام للسينماتوغراف من التصوير الوثائقي إلى عرض القصص الخيالية .

و بالرغم من تعثر السينماتوغراف في تصوير القصص المبتذلة نتيجة تزايد طلب الجماهير لمشاهدة الأفلام المصورة ، إلا أن العاملين في الحقل السينماتوغرافي و النقاد أدركوا أن الفن الجديد لا يمكنه الاستغناء عن المسرح ، و يمكنه الاستفادة من من الأدب الروائي ، لهذا استعان أصحاب الأستوديوهات بالممثلين و المخرجين المسرحيين ، كما اقتبسوا روايات بعض الكتاب المشهورين آنذاك ،و بهذا جمع الفن الجديد بين العرض المسرحي و السرد الروائي نتج عنه عمل فني استعراضي جديد هو السينما .

إن ظاهرة الاقتباس التي أوجدت مع السينما ، اعتبرها النقاد لمدة طويلة ظاهرة أدبية ، غير أن رومان جاكبسون وجهها منحى جديدا ، بحيث صنفها ضمن الترجمة ، و سماها" الترجمة بين سيميائية " .

و على هذا الأساس حاولنا في بحثنا تتبع مجمل الاقتباسات أو الترجمات ، منذ ظهور السينما إلى وقتنا الحالي ، في عرض تاريخي مجمل ، نرمي من خلاله إلى الاستدلال على وجود فعلي للترجمة بين سيميائية بين الفنون المختلفة ، و بخاصة المسرح و

الأدب و السينما ، و سنحاول تتبع مفهوم الترجمة بين سيميائية و خلفياتها النظرية .

اما في مجال التطبيق فقد تم التركيز على السينما الجزائرية و علاقتها بالأدب و الرواية ، من خلال ثلاثة أعمال فريدة هي "الأفيون و العصا " لمولود معمري (الفيلم من إخراج أحمد راشدي) و " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة (إخراج محمد سليم رياض) و الدار الكبيرة و الحريق لمحمد ديب (مسلسل من إخراج مصطفى بديع) .

و قد بذلنا جهدنا أقصاه في تبسيط المادة ، و نرجو أن يكون فيها بعض الفائدة .

و الله الموقف .

الفصل الأول :

الفنون و الاقتباس

تمهيد

لا شك أن السرد القصصي التاريخي كان لفترات مديدة من تاريخ الإنسانية أحسن وسيلة لتخليد مآثر الإنسان عبر العصور، كما كان محاولة جادة منه لتفسير العالم من حوله .و نتج عن ذلك تداخل وثيق بين الأدب و التاريخ .

فحياة الإنسان سلسلة من الأحداث تحتاج دائما إلى إشاعتها بغرض التعريف بطبيعتها أو قد يكون الهدف من نقلها و تداولها أخذ العبرة و تجنبها بطريقة أو بأخرى .

بيد أن مهمة قص الآثار و الأحداث و الروايات ليست بالأمر السهل ، إذ يشترط في الراوي مهارة السرد و عبقرية في القص ، و من هنا كان الرواة يعدون على الأصابع عند العرب في جاهليتهم و بعد إسلامهم .

و إذا كانت الأمم السابقة قد عرفت نمطا خاصا من السرد عن طريق الأشعار و الملاحم ، ففي كل الأحوال كان السارد ممن يبلغ درجة عالية في الإبداع الأدبي و الفني ، و بخاصة عند اليونان الذين تفطنوا إلى ضرورة استعراض الأحداث حتى تتمكن

الحواس من الإحساس بحقيقة المشاهد الإنسانية و التاريخية التي يعرضها مجموعة من الممثلين أمامهم .فالمسرح اليوناني اعتمد على الصورة الممسرحة لإيهام و إقناع المتفرج بحقيقة الأحداث المعروضة و لو آنيا أي زمن عرضها ، و بهذا نتجت حضارة يونانية أيقونية تعتمد الصورة الاستعراضية للإقناع أكثر من اللغة الملفوظة التي عرفها العرب و تبنوها أحسن وسيلة لنقل معارفهم و فهم الوجود من حولهم ، و لهذا لا زلنا نتصارع بين حضارتين متباينتين ، الحضارة الأوروبية المعتمدة على الصورة الأيقونة ، و بين الحضارة العربية الإسلامية المرتكزة على بلاغة الكلمة و قوة بيانها .
ظل اليونان و بعدهم الرومان زمنا طويلا يستلهمون إبداعهم من الطبيعة و الوجود من حولهم ، و بما أن الكلمات ليست لها علاقات منطقية مع ما تحيل إليه من موجودات ، فقد فضل اليونانيون الفنون التجسيدية المتماثلة مع الأشياء و منها النحت، و من جهة أخرى كان المسرح المشخص للأشياء و الشخصيات ، ثم تطورت تلك العلاقة فنتجت الصورة التشكيلية فيما بعد ، بينما بقي العربي يقدس الكلمة و يعتبر الشعر ديوان العرب و حامل مآثرهم ، لازمته هذه النظرة حتى بعد مجيء الإسلام ، غير أن توافد الأجناس المختلفة على الدين الجديد كان له تأثيره على تفكير المسلمين و العرب ، إذ أن بعض الشعوب ممن كانت لهم القدرات الفائقة في فن التجسيد مثل الفرس و السريان و المصريين من الأقباط و غيرهم أثروا في الفكر الجديد فنتج توجه جديد في الفن يرمي إلى التعبير عن مكامن الذات عن طريق التصوير الخطي ، و ذلك بمزج الطبيعة مع الخط ، مثلما نجد في المساجد القديمة و القصور في العصر العباسي و في الأندلس .
ففي كل الأحوال يقوم الإنسان بعملية استلهام من الطبيعة ، ثم يبدع بطرق مختلفة تقوم عند البعض على التشخيص و التجسيد و تقوم عند البعض الآخر على الانطباع .

إن التداخل بين اللغة و الفنون الأخرى شكل منذ العصور الغابرة نقطة التقاء و تشاكل ، فالإنسان يفهم العالم من حوله من خلال تخزينه لصور الموجودات ، ثم يحاول التعبير عن معاني تلك الصور بواسطة اللغة .و لعل أشهر قصة في هذا المجال ما وقع للنبي يوسف عليه السلام ،حين رأى في منامه أن الشمس و القمر و النجوم كانوا ساجدين له.

فالواقع أنه رأى صورا في المنام ، و لكنه حولها إلى لغة بغرض التبليغ و التوضيح ، و كان يعبر الرؤيا التي يبلغها له الآخرون عن طريق الحكي فيؤولها لهم .

و في الحالتين كانت العملية الإخبارية تقوم على تحويل صور المنام إلى لغة إنسانية ، و كان الشاعر العربي يرى الأطلال أمامه في صورتها الحقيقية فيحولها إلى قصيدة شعرية تصف تلك الأطلال .

كان الأبطال يعون مشاهد الأحداث و صورها أمامهم فيحولونها إلى لغة سردية يبلغون بها الغائب عما حدث لهم ، و بهذا ظلت العلاقة متلازمة بين اللغة و بين الصورة في تجسيداتها المختلفة مثل النحت أو التصوير أو العمارة أو الخط .

لقد كان التحويل ظاهرة دينية و اجتماعية و فنية فالنحاتون يحولون الفكر الديني الميثولوجي إلى تماثيل و رسوم حائطية ، سواء عند المصريين القدامى أو اليونان أو الفرس ، و عند كثير من الشعوب القاطنين في مناطق نائية في الشرق و الغرب مثل الأنكا و غيرهم من شعوب أمريكا اللاتنية .

و انفرد اليونان بالتشخيص المسرحي ، فأخذوا ينهلون من الميثولوجيا و التاريخ اليوناني لبناء مسرحهم التمثيلي ، و هكذا ألف سوفوكليس(495 -406ق .م) مسرحيته " أوديب ملكا " مستوحيا أحداثها من الأسطورة السائدة في زمنه ، و كذلك فعل يوريبدس (480-406 ق.م) مع قصة " فيدر " إذ حولها إلى مسرحية " إيبوليت حامل التاج " ، و بعده سينيك الروماني

(4ق.م-64 م) و مسرحيته " فيدر " .نفس الشيء قام به راسين (1639 -1699) حين كتب فيدر(1677) بعدما محاولة إحياء أسطورة أندروماك (1667) .

ويرجع الفضل لتلك الأعمال المسرحية في تخليد الأساطير اليونانية .كما يرجع لها الفضل في التعريف بأبطال مثل أوليس من خلال الأوديسة أو الإلياذة لهوميروس .

أما عند العرب فيبدو أن قصص ألف ليلة كانت تجسد الفكر الأسطوري السائد في العصور الإسلامية الأولى ، إذ أن منبع الكتاب ليس عربيا خالصا ، بل امتزج فيه القص الفارسي و الهندي و قيل اليوناني كذلك ، مع إصباغه بطابع عربي .(1).

و قد كان لكتاب ألف ليلة و ليلة تأثيره العميق على الحركة الأدبية الأوروبية مع عصر النهضة ، فقد استلهم منه وليام بكفورد (1760 -1844) قصة فاتيك حكاية عربية (1787) (2).

ما نعنيه بالاستلهام هو الاقتباس ، أي الأخذ من الأصل و تحويله إلى عمل إبداعي جديد قد يختلف أو قد يتشابه مع الأصل حسب قدرة المبدع في اختراق النص أو اغتصابه .

و بما أن المسرح فن غربي كان لزاما على الأدب العربي أن يستلهم منه حتى يشتد عوده في البيئة العربية ، و لهذا اقتبس رائد المسرح العربي اللبناني مارون النقاش أول مسرحية له من الأدب الفرنسي "البخيل" لموليير (1847) ، و بما أن مصطلح الإقتباس لم يكن شائعا فقد قال مارون النقاش(3) أنه وضعه وضعا.و مرجع ذلك أنه غير في أسماء الشخوص و الأماكن و بعض الأحداث .

أما مسرحيته الثانية فقد اقتبسها من قصص ألف ليلة و ليلة سماها " أبو الحسن المغفل " (1849) .

و من نفس كتاب ألف ليلة و ليلة نجد أبا خليل القباني السوري (1836 -1902) يقتبس مسرحياته المشهورة و منها " هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب و قوت القلوب " و كذا "هارون

الرشيد مع أنس الجليس " ، ثم يتوجه أبو خليل القباني إلى القصص الشعبي العربي بكتابة مسرحية " عنترة " ثم " مجنون ليلى " .(4)
نفس العمل يقوم به بعد ذلك الشاعر الكبير أحمد شوقي (1868 - 1932) إذ يعود إلى التراث العربي و المصري لكتابة مسرحياته الشعرية المشهورة و منها مجنون ليلى و مصرع كليوباترة (1927).
بيد أن كاتبا دراميا آخر يعود من جديد إلى التراث اليوناني و التاريخ التوراتي يستقي منه أحداث مسرحياته و هو سعيد عقل بمسرحية " بنت يفتاح " (1935) المستوحاة من التوراة سفر القضاة ، أما ثاني مسرحية له " قدموس " فهي مقتبسة من الأسطورة اليونانية .
و قد شاعت ظاهرة الاقتباس أيضا مع فن القصة الحديثة و بخاصة الرواية منه ، و هكذا كتب فنيلون " مغامرات تليماك " اقتباسا من الأسطورة القديمة .
و نظرا لكون الرواية فن غربي فقد سار الروائيون العرب على نهج الرواية الغربية من خلال الترجمة ، إذ ترجم رفاعة الطهطاوي رواية "أندروماك" لفنيلون تحت عنوان " وقائع تلماك" (1867) ، بيد أن الفن القصصي الجديد يعتمد على البطولات و الملاحم ، و هذا ما دفع بالعديد من الروائيين إلى البحث عن مواطن البطولات المفقودة عند شعوبهم المنهزمة من جراء الاستعمار الأوروبي الزاحف ، فقادهم تفكيرهم إلى الاستلهام من ماضيهم المجيد ، هذا ما دفع بالروائي جرجي زيدان إلى كتابة المملوك الشارد (1891) واستبداد المماليك (1893) و أسير المتمهدي (1892) وفتاة غسان (1898) و أرمانوسة المصرية (1899) و عذراء قريش (1899) و غادة كربلاء (1901) و الحجاج بن يوسف (1902) و فتح الأندلس (1904) و شارل و عبد الرحمن (1904) و أبو مسلم الخراساني

(1905) و العباسة (1906) و صلاح الدين و مكائد الحشاشين (1913) و شجرة الدر (1914) .
و تبع جرجي زيدان كل من فرح أنطون برواية فتح العرب لبيت المقدس (1903) و عبد الرحمن إسماعيل برواية غادة الأندلس (1900) و خليل خياط مع هانيبال الفنيقي (1901) و معروف الأرناؤوطي بسيد قريش(1932) و محمد فريد أبو حديد برواية إبنة المملوك (1925). و استلهم بعض الروائيين الآخرين مواضيع رواياتهم من التراث المصري واليوناني أمثال
يوسف صبري مع نفرت أو عشيقة فرعون (1927) أو محمد زكي صالح بروايته إيزيس (1935) و إسماعيل مظهر برواية الحب الأول أو قيصر و كليوباترة (1938) .
و يقتبس ألفريد فرج أو يستلهم من" الليالي " بدوره ، بنص مسرحية " حلاق بغداد " ثم " بقبق الكسلان " و " علي التبريزي وتابعه قفه " ، ثم يتجه إلى الغرب الإسلامي مع مسرحية "رسائل قاضي إشبيلية " .
و من معين الليالي يأخذ ألفريد فرج مواضيعه أيضا ليثري الرواية العربية من خلال رواية " أيام و ليالي السندباد " .(5)

و هكذا نجد أن عملية الاقتباس من التاريخ أو التراث أو الوقائع التاريخية كانت منبع الإبداع القصصي سواء في الغرب أو عند العرب ، فالروائي بهذا يقوم بتحويل نص شفهي أو فكرة مجردة إلى نسق من الكتابة واضحة المعالم تختلف عن المصدر و بهذا تحدث عملية ترجمة لاإرادية لدى الأديب ، بحيث أنه ينقل النصوص من نمط في الكتابة إلى نمط مخالف تماما .

ظاهرة الاقتباس :

شهدت الحركة الثقافية العربية في القرن العشرين سلسلة من التطورات الناتجة عن احتكاك الأدباء العرب بالأدب الغربي ، مما جعل العديد من الأنماط الأدبية و الفنية تدخل الحياة الأدبية العربية ، و من ذلك فنون النثر السردي من قصة قصيرة و رواية ، بالإضافة إلى العروض المسرحية و السينمائية ، و كان لهذا الانفتاح على الثقافات الأخرى أثره في تغيير و تبديل الكثير من المفاهيم ، فقد كان لمبادرة الفنانة المصرية منيرة المهدية لعرض اوبرات " كرمن " أثر كبير في إدخال نمط جديد من الكتابة يعتمد على النصوص السابقة ، إذ كلف فرح أنطون لنقل النص الأصلي إلى اللغة العربية ، ففعل و لكن بطريقة أخل بالنص الأصلي إذ حذف بعض المشاهد و حور بعضها الآخر و سمى صنيعه هذا " إقتباسا " .(6)

حاول فرح أنطون بفكرة الاقتباس بيان صعوبة النقل من نمط أدبي إلى آخر و من لغة إلى أخرى ، فقد كان المترجم يتلقى صعوبة كبيرة من نقل نص روائي إلى أوبرات موسيقية ، و بالتالي أجاز التغيير في بنية النص الأصلي إذا كان غرض المترجم الاقتباس و ليس الترجمة ، و لكن يشترط في هذه الحالة الحفاظ على الفكرة الأساسية للعمل أو روح النص .

و لما كانت جل الأعمال المسرحية المشهورة من الأدب الغربي فقد كان محتما على العاملين في الحقل المسرحي النقل منها ، و لكن بطريقة تساير المجتمع العربي ، و هكذا انتشرت فكرة الإقتباس ، و سمي كذلك التحوير و النقل بتصرف .(7)

كما طرحت فكرة الاقتباس ضمن إطار الترجمة ، و بخاصة فكرة تعريب الأعمال الأدبية و الفنية الأجنبية ، إذ لجأ كثير من

المترجمين إلى تعريب الأسماء و الأماكن فخليل مطران يسمي أوتيلو لوليام شكسبير " عطيل " ، في حين يسمي نجيب حداد "هرناني " حمدان ، أما سليم النقاش فيحول كاميل إلى" مي " في مسرحية كورناي " لهوراس " .(8)

بينما يلجأ الكثير من المترجمين إلى تعريب الأماكن و الأسماء و تبديل الأحداث بما يتوافق مع طبيعة مجتمعاتهم ، فالمسرح و الفنون الاستعراضية تستند على المتفرجين ، و لذلك يجب مراعاة إدراك و ميول المتفرج ، و هذا النوع من الترجمة هو نفسه الاقتباس ، و فيه يجب أن يراعي المقتبس طبيعة البيئة المستقبلة أو ما يدعى " التبييء " .

" نستطيع أن نقول إن النص الأدبي ، حتى و لو كان مغرقا في القدم معاصر أبدا ، لأن معالجته تستهدف تقديمه بثياب العصر و ذوق جمهوره .." عادل أبو شنب (9)

و يواجهنا حدث أدبي هام في تاريخ الأدب العربي الحديث ، و تاريخ الترجمة ، إنه الترجمات التي قام بها الأديب مصطفى لطفي المنفلوطي في بداية القرن العشرين ، لقد انكب المنفلوطي على الرواية الغربية يترجمها للغة العربية ، بيد أنه لم يكن من العارفين باللغات الأوروبية المختلفة و المتباينة ، فيكلف من يستطيع أن يترجم له الرواية حرفيا ثم يقوم بإعادة كتابتها ، حسب أسلوبه وطريقته في الكتابة .

و هكذا كتب مصطفى لطفي المنفلوطي ماجدولين و الشاعر و في سبيل التاج و الفضيلة .

إن رواية " في سبيل التاج " هي في أصلها مسرحية للشاعر الفرنسي فرانسوا كوبي ، يحولها المنفلوطي إلى رواية ، متخليا عن أشعارها أو كل ما قد يظهر حالتها الأولى .

أما باقي الترجمات فهي روايات ، و منها " تحت ظلال الزيزفون " لألفونس كار ، و سماها المنفلوطي " ماجدولين " ، و

هو في هذه الحالة يقوم بترجمة داخل اللغة الواحدة ، إذ أخذ موضوع روايته من ترجمة حرفية قام بها محمد فؤاد كمال .(10)
و رواية " سيرانو دي برجراك " لإدمون روستان ، غدت "الشاعر " .أما رواية " بول و فرجيني " لبرناردن دو سان بيار فيعرضها علينا تحت عنوان " الفضيلة " .
و الحقيقة إن المنفلوطي يقوم بنقل أعمال أدبية من آداب غربية إلى اللغة العربية ، و لكنه لا يحترم الأصل ولا طبيعة النمط الأدبي ، و يخضع النص إلى طريقته في الكتابة و هو في هذا يقتبس تلك الأعمال الأدبية ، و الأمر جلي مع مسرحية فرانسوا كوبي ، بيد أنه ينفرد بنوع خاص من الاقتباس ، إذ يقتبس رواية و لكن لا يبدل من طبيعتها ، و تصبح الرواية المقتبسة ليست لها صفات الرواية الأصل .
و لهذا احتار النقاد منذ البداية حول طبيعة الترجمة عند المنفلوطي ، و هل هي ترجمة حقا أم اقتباس أم إبداع ؟
لقد سبق أن ترجمت رواية " بول و فرجيني " قبل المنفلوطي ، فقد ترجمها محمد عثمان جلال و سماها " الأماني و المنة في حديث قبول و رد منة " ، و كذلك ترجمها فرح أنطون و سماها "بولس و فرجيني " ، ثم ترجمها بعد المنفلوطي إلياس أبوشبكة،
غير أن ترجمة المنفلوطي نالت شهرة و إقبالا كبيرين ، مما جعلها تتميز عن الترجمات الجادة المحافظة على أصول الترجمة ، و لكن لا مناص لنا من أن نصنف عمل المنفلوطي على أنه اقتباس ، و هو نوع من الترجمة .(11)

أما في المجال السينمائي فيعني الاقتباس (adaptation) تحويل فكرة أو موضوع أو عمل ادبي رواية كان أو مسرحية أوقصة إلى الشكل السينماتوغرافي .(12)

إن عملية التحويل من النص المكتوب إلى العمل المرئي ، تتم عبر مراحل مختلفة منها الخلاصة و المعالجة ، ثم السيناريو و أخيرا التقطيع .

1 –خلاصة السيناريو (synopsis) و هو ملخص القصة في بضع ورقات يقدم إلى المخرج أو المنتج أو الممثلين للإطلاع عليه .

2 –المعالجة (traitement) : و فيها يتم التوسع في فكرة الملخص ، بما يتوافق مع النوع السينمائي من دراما أو فيلم بوليسي أو خيال علمي ..

3 –السيناريو (scènario) : و هو كتابة قصة الفيلم كاملة .

4 – التقطيع (Decoupage) : و يدعى أيضا التقطيع التقني ، و فيه تحول القصة إلى مقاطع تصويرية أي مشاهد و مناظر و لقطات .

و يمكن للكتاب أن يتخصصوا في كتابة السيناريو أو أحداث القصة ، أو يجمعون بين السيناريو و التقطيع التقني أي تحويل القص إلى لغة سينماتوغرافية .

و في بعض الأحيان نجد من يكتب السيناريو و من يختص في كتابة الحوار ، أو قد يجمع بينهما كاتب السيناريو .

ظهر مصطلح السيناريو في عالم السينما سنة 1911 ، وبخاصة بعد ظهور تيار "الفيلم الفني " في فرنسا سنة 1908 ، فقد أنشأ الإخوة لافيت شركة الفيلم الفني " بغرض تطوير السينما آنذاك ، بحيث انحرفت عن الجانب الفني و أخذت المنحى التجاري الذي لا يهتم إلا بالربح على حساب جماليات الصورة و أهمية المواضيع .و هكذا أنتجت الشركة أهم فيلم فرنسي في السينما الصامتة بقصة متكاملة "مقتل الدوق دو غيز " .(13)

و في سنة 1915 تظهر تسمية كاتب السيناريو " السيناريست " إيذانا ببداية عهد جديد للسينما ، التي أصبحت تعتمد على القصص المتكاملة ، غير أن كتاب السيناريو لجأوا في بداياتهم

إلى الآداب المحلية و العالمية يقتبسونها ، فالرواية الغربية كانت قد بلغت الاكتمال من حيث البناء النصي و الحبك القصصي ، فكان لزاما على العاملين في حقل السينما الاستعانة بالأدب ، كما استعانوا بالمسرح و ممثليه و مخرجيه ، فقد كان جل الممثلين ممن امتهن التمثيل على الخشبة ، كما كان معظم المخرجين من الوافدين من الإخراج المسرحي .

و قد بين رومان جاكبسون في العديد من مؤلفاته أن السينما الصامتة كانت أكثر قربا من جوهر السينما ، بحيث كانت صور تعابير الوجه و الحركات الجسدية الوسيلة الوحيدة للتعبير عن مضمون القص ، فكانت الصورة تعبر عن ذاتها (14)، و مع ظهور الصوت و السينما الناطقة اتجهت السينما إلى العرض شبه مسرحي ، بحيث أخذت اللغة و الحوار أهمية أكبر من الصورة ، وهذا الانتقال من المادة البصرية الصرفة إلى الجمع بين الصورة و الصوت فرض على كتاب السيناريو الفصل بين السيناريو و الحوار ، و بالرغم من وجود إنتاج أدبي روائي لامحدود إلا أن الحوار شكل صعوبة في نقل النصوص الروائية و القصصية إلى سيناريوهات ، و لعل هذا ما يفسر تعدد الاقتباسات للنص الواحد .

و من الأفكار الراسخة في أذهان العاملين في الحقل السينمائي أن السيناريو الجيد يمكن أن يعطينا فيلما رديئا ، بينما لا يمكن لسيناريو رديئ أن يعطينا فيلما جيدا ،(15) و من هنا كان الاهتمام الكبير بكتابة السيناريو .

السينما و الأدب :

إن أهم رابط يجمع بين عالم الفنون الدرامية و الرواية هو بدون شك عنصر السرد و القص ، و لهذا يسعى العاملون في الحقل السينمائي إلى تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام ، و في بعض الأحيان إلى مسلسلات تلفزيونية و هذا لتداخل الحقلين ، بل إن كثيرا من المخرجين السينمائيين هم مخرجون في التلفزيون .
وحين يكون العمل الروائي من نفس جنسية العمل السينمائي تطرح مشكلة الترجمة و مدى توافقها مع الأصل ، أما حين يكون العمل من لغة و ثقافة تختلف عن ثقافة و لغة السينمائي فعادة ما يلجأ كتاب السيناريو إلى الاقتباس من الأعمال الأدبية العالمية و يحولونها إلى عمل محلي ، تفاديا لتغريب المشاهد ، و رجاء تفاعله مع العمل الجديد ، و في بعض الأحيان تختلف ملامح الأصل ، و يبدو العمل الدرامي جديدا مبدعا .
و هذا ما يدفع بالكثير من الروائيين إلى رفض العمل السينمائي، و السعي إلى إبعاده عن المؤلف الأصلي ،أو على الأقل يبدي الأدباء عدم رضاهم عن الطريقة التي يتم بها تحويل عملهم الروائي أو القصصي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني. .
و هذا ما حدث للكاتب الدرامي برتولد بريخت حين حولت مسرحيته "أوبرا 4 سنتات " إلى فيلم سينمائي .
فبالرغم من أن برتولد بريخت اقتبس نص المسرحية من " أوبرا المستجدين " للكاتب الأنجليزي جون غراي 1728 ، و كان اقتباسه حرا لا يتقيد بالأصل ، إلا أنه أصيب بالخيبة حين عرض فيلم ج .بابست 1931 ، مما دفع بالمؤلف إلى تقديم المنتج إلى العدالة في قضية خاسرة .(16)
كما أن الروائي إرنست هيمنغواي الذي اقتبست جل أعماله الروائية إلى أفلام سينمائية منها لمن تقرع الأجراس و الشيخ و

البحر و وداعا للسلاح و ثلوج كيليمنجارو و الشمس تشرق ثانية ،كان يصاب كل مرة يعرض فيها فيلم مقتبس من إحدى رواياته بخيبة أمل شديدة.(17) فيغادر قاعة العرض بعد دقائق معدودة .

و الحقيقة إن الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي ، فالأولى تعتمد على اللغة و الأسلوب أما الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية ، و في هذا النقل و التحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث .

و هذا الأمر ينظر إليه الأدباء بارتياب ، إذ يعد في نظرهم خيانة للنص الأصل ، و لعل أكثر الأدباء ينظرون إلى الظاهرة على أنها ترجمة ، و لذا يطرحون قضية الخيانة في النقل ، مثلما طرحت الفكرة في الترجمة ، و اختلف في أن يكون الناقل وفيا للنص الأصل حرفيا أم يكون الوفاء للمضمون ؟

و هذا ما دفع ببعض الروائيين إلى رفض الاقتباس كليا و بعضهم تعامل مع الظاهرة بنوع من الحذر الشديد و البعض الآخر قبله على أساس أنه نمط إبداعي جديد يختلف عن النصوص الأدبية و لكنه مرتبط بها ، بحيث يبقى الأدب دائما الخزان الأساس للأعمال السينمائية و التلفزيونية و كذلك المسرحية .

و كان الروائي نجيب محفوظ من الذين تفطنوا إلى طبيعة العمل السينمائي و التلفزيوني ، و تباينه مع العمل الأدبي ، و لعل اشتغال نجيب محفوظ مدة طويلة مع السينمائيين ، و كتابته للعديد من السيناريوهات جعله يميز بين العمل الفني السينمائي و طبيعته و بين العمل الأدبي و خصوصياته .

لقد اعتبر نجيب محفوظ كل عمل سينمائي مصور غير مرتبط بالرواية الأدبية المكتوبة ، و بالتالي يتحمل المخرج تبعات رؤيته السينمائية و يتحمل الروائي مسؤوليته الأدبية .

" أنا أكتب رواية ، و عندما تتحول إلى فيلم فهذا شكل فني آخر، إن قرائي يحاسبونني على العمل الأدبي لا على العمل السينمائي المقتبس منه " .(18)

إن الاقتباس من أعمال الروائيين الغربيين كثيرة في السينما العالمية ، فقد استحوذت أعمال وليام شكسبير على اهتمام المخرجين السينمائيين فبلغ عدد الأعمال المقتبسة 125 عملا ، مقابل 65 لشارل ديكنز و ليف تولستوي و 60 لفكتور هوجو و 50 لبلزاك و30 لإميل زولا و كذلك دوستويوفسكي حسب دراسة أقيمت سنة 1956 .(19)

و من أعمال فكتور هوجو نجد رواية البؤساء أكثر روايات الكاتب اقتباسا إلى السينما ، و هذا منذ البدايات الأولى للسينما الصامتة ، ففي سنة 1911 قدم كابلاني (فرنسا) أول اقتباس ، ثم تلاه فرنك لويد (أمريكا 1918) ، و بعد هما هنري فسكور (فرنسا 1925) و ريمون برنار (1934) و ريشار بولسلافسكي (أمريكا 1935) ، و ت .لوكاتشيفتش (الاتحاد السوفياتي)1937 و ريكاردو فريدا (إيطاليا 1947) و دايسوكي إيتو مع مازايرو ماكيرو و سيسو هاياكاوا (اليابان 1952) و ك .رامنوث (الهند 1953) ثم جون بول لوشانوا (فرنسا 1958) .

و من بين أحسن الاقتباسات فيلم البؤساء لكمال سليم (مصر 1944) من تشخيص عباس فارس و أمينة رزق .

في هذا الفيلم يتم تغيير أحداث القصة بما يتوافق مع طبيعة الأحداث في مصر في تلك المرحلة من تاريخها الحديث ، و هكذا يصبح جون فالجان الشرقاوي ، اما السيد مادلين فهو شريف باشا.(20) ، أما مفتش الشرطة جافير فيأخذ شخصيته فهوم .

و بهذا فإن مواقف الأدباء تختلف في تقبل العمل السينمائي أو رفضه، فمنهم من رفض نسبة العمل إليه ، و من الروائيين من حاول المشاركة المباشرة في كتابة السيناريو .(21)

و يلاحظ بعض النقاد السينمائيين أنه رغم خيانة السينما لمعظم النصوص الأدبية إلا أن العرض السينمائي في معظم الأحيان يشجع المشاهد على الرجوع إلى الأصل للإطلاع عليه ، و في هذا توافق و ارتباط بين السينما و الأدب ، و إذا كانت السينما في معظم الأحيان تستغل شهرة الأعمال الأدبية لتحولها إلى أعمال سينمائية ، فإنها في أحيان كثيرة تلفت انتباه القراء و الجمهور العريض إلى أعمال أدبية عظيمة لم ينتبهوا إليها مثل " ذهب مع الريح " لكاتبة غير معروفة(مرغرث ميتشال) اضطرتها ظروفها الصحية للمكوث ببيتها و لكنها اتخذت الكتابة هواية للترويح عن نفسها فكتبت روايتها ، فتلقفتها السينما(الفيلم أخرجه فكتور فلمنج سنة 1939 بطولة فيفيان لي و كلارك غيبل) و أصبحت من أكبر الروائيات شهرة في القرن العشرين . (22)
و نفس الاهتمام نجده بعد عرض كل من
" عربة ترام تدعى شوق "لتنيسي وليامز (إخراج إليا كازان مع مارلون براندو 1951) و كذلك " في شرق عدن " لجون شتانبك (إليا كازان مع جيمس دين 1954)و" زوربا اليوناني" لياكيس كازنزاكيس (إخراج ميشل كوكايانيس مع أنطوني كوين1965) أو إميلي برونتي مع روايتها " مرتفعات ويترينغ " **wuthering heights** التي استقطبت إهتمام المخرجين و منهم توماس بنتلي (إنجلترا 1918) و ويليم ويلر (أمريكا 1939) ثم لويس بونيل (إسبانيا 1952) و كذلك كمال سليم و فطين عبد الوهاب مصر (1955).
و من الغريب أن النقاد يفضلون فيلم لويس بونيل " **abimes de passion**" على فيلم وليام ويلر ، بالرغم من حسن اقتباس الثاني ووفائه للأصل ، و تباعد الثاني و خروجه عن النص الأصل . (23).
و بعض الأعمال السينمائية بنت شهرتها على شهرة العمل الروائي ، أمثال" نانا " لإميل زولا ، فقد عرضها جان رنوار

(1926فرنسا) و سلستينو كوروستيزا (المكسيك 1944) و كريستيان جاك (فرنسا 1955) .
و كذلك "العلاقات الخطرة" لشودرلو لكلو التي حورها روجي فاديم محاولا الحفاظ على أخلاقيات المجتمع الفرنسي في الخمسينيات .
و في بعض الأحيان كان العمل السينمائي يجمع بين شهرة الرواية و شهرة المخرج و الممثلين ، مثلما نجد مع مسرحية شكسبير وليام " ماكبث " التي عرضها أورسون ويلس على قاعات السينما (1950)، و لاقت إقبالا كبيرا و شهرة عالمية ، و كذلك الحال مع مسرحية يوليوس قيصر لوليام شكسبير ، التي صورت فيلما ملحميا كبيرا من إخراج جوزيف مانكيفتش (أمريكا 1954) .
و نفس الشأن لاقته رواية " المحاكمة " لفرانتز كافكا التي حولها أورسون ولس إلى فيلم سينمائي سنة 1962 .
و من الأعمال السينمائية التي كان لها الفضل الكبير بالتعريف ببعض الأعمال الروائية المغمورة نجد " سارق الدراجة " للمخرج فيتوريو دو سيكا ،المقتبس من رواية لويجي برتولوني فقد لقي الفيلم نجاحا باهرا حينما عرض سنة 1948 ، فكان سببا في التعريف بالرواية و الإشهار لها .
و نفس الشيء نلاحظه مع فيلم " على الرصيف " لإليا كازان (أمريكا 1954) المأخوذ عن مقالات ملكولم جونسون ، من طرف السيناريست بود شولبرغ .
و كذلك نجد رواية " عناقيد الغضب " لجون شتانبك (إخراج جون فورد مع هنري فوندا 1940) أصبحت بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي رائدة السينما الاجتماعية في أمريكا في تلك الحقبة و هي في الأصل روبرتاج قام به جون ستينبك حين كان يمتهن الصحافة ، فكتب عن أسراب من فلاحي أوكلاهوما الأمريكية و

هم يجوبون الطرقات بحثا عن العمل جراء الأزمة العالمية 1929
.
كما أن العمل الأدبي الوحيد الذي فرض على مقتبسيه المحافظة على طبيعة النص الأصلي ، هو بدون شك قصص ألف ليلة و ليلة ، بحيث اهتم بها رجال الفن السابع ، و لكن مع الحفاظ على تاريخيتها و طبيعة العصر الذي ألفت فيه ، و هكذا قدم رؤول ولش " لص بغداد " مع دوغلاس فربانكس الممثل المشهور سنة 1924 ، و تبعته العشرات من الاقتباسات أشهرها " علي بابا " مع الممثل الفرنسي فرننديل (1955) .و في مصر تعرض سلسلة من أفلام دنانير المقتبسة من حكايات ألف ليلة و ليلة ، من إخراج أحمد بدرخان 1940 .
و هكذا يستفيد الأدب بنفس المقدار الذي تستفيد منه السينما ، إذ يشخص العمل ممثلون مشهورون يستقطبون الجماهير و يجلبونهم إلى قاعات السينما أو يدفعونهم إلى إقتناء الأفلام المسجلة ، و في هذا إشهار للرواية المكتوبة ، قد يثير فضول المشاهد و يدفعه إلى الإطلاع على النص الأصلي المكتوب ، او على الأقل تكون المشاهدة قراءة أولية للنص الروائي .

الأدباء و السينما :

إن ظهور السينما مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ، كان حدثا هاما بالنسبة للأدباء و الفنانين ، و بخاصة بعدما أصبحت العروض ترتكز على القص ، ففي البداية كان الفن الجديد يحمل خصوصية الصورة غير الثابتة ، التي تسرد الأحداث من خلال تتبع الأبطال و مغامراتهم ، فتتحول ملامح الوجه و حركات الممثلين لغة خاصة لتبليغ المضامين القصصية للأفلام السينمائية .

و لكن الأمر تغير مع اكتشاف السينما الناطقة ، إذ اتجه الفن الجديد إلى فنون قديمة ، ليتمكن من استغلال اللغة الملفوظة المدعمة للصورة غير الثابتة ، و لهذا أطلق النقاد على التيار السينمائي السائد في الثلاثينات من القرن العشرين بالمسرح المصور.(24)

و الغريب أن العديد من الأدباء المشهورين استهواهم الفن الجديد ، بما يحمله من وسائل تعبيرية جديدة قد تمكن الأديب من الإبداع بأشكال جديدة تخرجه من رتابة اللغة .

لجأ الكثير من الروائيين إلى السينما ، كما لجأت السينما إلى الكثير منهم ، أما كتاب المسرح فقد استفادوا من تجربتهم المسرحية للحفاظ على السينما في مرحلة الثلاثينيات من القرن العشرين ، فكانت مرحلة حاسمة للإنتقال من المسرح السينمائي إلى العرض السينمائي الخالص بعد ذلك .

يمثل الروائي المشهور جورج سيمنون أحسن مثال على تثبيت العلاقة بين الأدب و السينما ، فقد قدم عشرين فيلما مقبسا من رواياته المختلفة ، كما قام بعملية الاقتباس شخصيا ، بداية بفيلم " رأس رجل " 1933 من إخراج جوليان دوفيفييه ، مرورا بالكلب الأصفر " من إخراج جان توريد (1932) ووصولا إلى "بكر عائلة فيرشو " (1963) من إخراج جان بيار ملفيل ، أو "أشباح البرانيطي " إخراج كلود شابرول 1982 .

أما جون شتانبك فقد اقتبست رواياته و منها عناقيد الغضب " و " شرقي عدن " من إخراج إليا كازان ، و قد دفع كازان الروائي إلى كتابة السيناريو فاقتبس رواية إدغومب بيشون و حولها إلى " يحيا زاباتا " .

أما الروائي داشيال هامت فقد شارك في عملية اقتباس كل رواياته ، و من أشهرها " المفقود " (إخراج وليام فون ديك 1934) و " المفتاح الزجاجي " (فرانك توتل 1936) و" الصقر المالطي " (إخراج جون هوستون 1942).

و يتحول جون جيونو إلى الكتابة السينمائية باقتباس روايته "الدروب الجسيمة " (إخراج كريستيان ماركان) .
في حين تمكن الروائي الإسباني فرانسيسكو أرابال من فرض كتاباته على الساحة الفنية و منها " بعل بابل " و " مقبرة السيارات " و " أمبراطور سوريا " و " التكريم العظيم " و كانت النتيجة اقتباسه " فليحيا الموت " 1970 و " سأذهب كالفرس المجنون " 1973 و شجرة الغرنيكا " 1975 .
بينما نجد وليام فولكنر يقدم روايته " الدخيل " للاقتباس أولا ثم يكتب سيناريو فيلم " أرض الفراعنة " من إخراج هوارد هوكس 1955 ، ثم يعرض رواياته للاقتباس و منها " الهيكل " إخراج مارتن ريت و " الصوت و الصراخ " لدوغلاس سيرك 1958 و " بيلون " (إخراج كلارونس براون 1958) .
و تشتهر رواية بيار بول " جسر نهر كواي " بعدما قام المؤلف بعملية الاقتباس ، و بفضل شهرة الفيلم الذي أخرجه دافيد لين 1957 .
و لعل أهم أديب فرنسي أثرى الحركة السينمائية بمساهماته هو الشاعر و الرسام جاك بريفر (1900 -1977) ، فقد كتب ما يربو عن الستين سيناريو ، أخرجها أكبر السينمائيين الفرنسيين، ففي سنة 1934 كتب سيناريو فيلم " شريكي السيد ديفس " ، غير أن الفيلم صور في بريطانيا ، و تمت ترجمته إلى اللغة الإنجليزية ، فحدثت بذلك أول ترجمة كاملة لسيناريو سينمائي .
و في سنة 1946 يقتبس جاك بريفر من عرض بالي بعنوان "أبواب الليل " و بهذا اقتبس و حول عملا استعراضيا من تأليفه إلى فيلم سينمائي .
و من الأعمال التي لم تر النور رواية أندري جيد " أقبية الفاتيكان " ، بحيث اقتبسها مؤلفها أندري جيد مع جاك بريفر و إيف أليغري ، و حولوها إلى سيناريو سينمائي ، و لكن لم يتم إخراجها .(25)

كما عرف تاريخ السينما في القرن العشرين ، إسهام بعض الأدباء الذين ثمنوا العمل الفني السينمائي فتحولوا بفعل تأثرهم إلى مخرجين ، بل إن بعضهم أصبح من كبار المخرجين في القرن الماضي .

من بين الأدباء المخرجين نجد الروائي أندري مالرو (1901 - 1976) ، الذي اشتهر بروايات متميزة منها " إغراء الغرب" 1926 ، و " الوضع البشري " 1930 ، و الأمل "1937 .

و نظرا لطبيعة أندري مالرو المغامرة و المندفعة ، فقد أخرج فيلم" الأمل" انطلاقا من رواية كتبها ، فاتجه إلى إسبانيا ، و كانت ظروف الحرب فيها صعبة ، فلم يعرف مشروعه النور إلا بعد سبع سنين ، فقد بدأ التصوير سنة 1938 و أنهاه سنة 1939 ، و لكن اندلاع الحرب العالمية الثانية حال دون عرض الفيلم ، فبقي مجهولا إلى غاية انتهاء الحرب سنة 1945 و عرض الفيلم في باريس و لقي إعجابا منقطع النظير لكونه أول فيلم لم يفقد قيمته الفنية بعد سبع سنين من تصويره.

كانت تجربة أندري مالرو ناجحة ، فكانت شهرة الفيلم بمقدار شهرة الكاتب الروائي و مواقفه الأدبية و السياسية ، غير أن أندري مالرو لم يكرر تجربة الإخراج ثانية .

و بنفس الفضول و الاهتمام تقتحم الروائية فرانسواز ساغان عالم السينما ، بكتابة سيناريو " الإستراحة " 1960 من إخراج فراسوا موراي ، ثم فيلم " لاندري " 1962 لكلود شابرول .

و قد أعطت قبلها موافقتها على اقتباس رواياتها المتعددة ، و منها " صباح الخير يا حزن " الذي أخرجه أوتو بريمنجر 1957 و " إبتسامة من نوع خاص " ج .نغيلوسكو 1958 ، و " أتحبون برامس " لأناتول لتفاك 1961 ، و " اللغز " لأندري كافاليي 1968 ، و كذلك "قليل من الشمس في ماء بارد " لجاك دوري 1971 .

أمـا الأعمـال المسـرحية فقد إلتفت إليهـا روجـي فـاديم و اقتـبس و أخرج نص " قصر بالسويد " 1961 .
و فــي نهايــة الأمـر قـررت الأديبــة إقتحــام الإخـراج السـينمائي فصورت فيلم " السرخسيات الزرقاء " 1975 ، و لكنها تجربة لم تثر أي اهتمام .
بينما كان ألان روب غريي أكثر حظـا من الروائيين الآخرين ، فبعد محاولة أولى لنقل أفكاره التجديدية التـي أعلنهـا فـي رواياتـه مع تيار الرواية الجديدة ، فقد كتب روب غريي سيناريو فيلم " السنة الماضية بمارينباد " مغرقا فيه في الذاتية ،و لحسن حظه أنقده المخرج ألان رسني بفضل تجربته و رؤيته السينمائية .
إن الإحساس بعدم التمكن من إبلاغ المشاهد أفكاره المجردة مثل علاقة الإنسان بالمعرفة جعلت الروائي يتجه مباشرة إلى الإخراج و الكتابة ، و بهذا يواجهنا روب غريي بفيلم " الخالدة " 1962 ،و فـي نفـس الإتجـاه يخـرج فيلمـه الثـاني "القطـار السـريع تـرانس أوروبـا " 1966 ، و لكـن سرعان مـا تتشتت مجهوداتـه فلجـأ إلـى نوع خاص من الأفلام التجارية منها " الرجل الكاذب " 1968 ، و " عـدن و مـاذا بعـد ؟ " 1970 ، و " إنزلاقـات تدريجيـة للـذة " 1974 ، ثم " اللعب بالنار " 1975 ، و أخيرا " الأسيرة الجميلـة " 1983.
كما نجد العديد من الأدباء يخوضون فـي مجـال الكتابـة السـينمائية ثـم يقومـون بمحـاولات للإخـراج ، مثـل جلبـر دوبـي مـع روايتـه "موفون " 1949 ، أو كـونفيكي تـادوز البولـوني صـاحب روايـات "السلطة " و " في المشغل " 1950 ، الذي أحس بضرورة إخراج أعماله إلى السينما فـأخرج " لتوسـان " 1962 ، ثم " بعيد جدا و لكن قريب جدا " 1970 .
و نجـد دالتـون ترامبـو الروائـي و السينـاريسـت الأمريكـي ينتظـر أكثر من خمس و ثلاثين سنة من كتابة روايته " جوني يحـارب "

1971 ، ليتمكن من إعادة كتابتها و إخراجها للسينما ، و هو صاحب سيناريوهات عالمية منها " سبارتاكيس " لأوتو بريمنغر.
أو جون جيونو (1895 -1969)الذي قام بإخراج " كريزس " 1960 ، بعد اشتغاله في عالم السينما لمدة طويلة ، بيد أن تأثير جون جيونو كان مهما في السينما القرن العشرين ،و ذلك بفضل مارسيل بانيول الذي حول العديد من رواياته إلى أفلام سينمائية و منها " أنجل " 1934 ، و " جوفروا " 1934 ، و " روغان " 1937 ، أو " زوجة الخباز " 1938 .
كما كتب سيناريو فيلم " المسكرات " من إخراج فرانسوا فيليي 1956 ، و في سنة 1962 يكتفي بإنتاج فيلم " الدروب الصعبة " المقتبس من روايته .
و لا ننسى في هذا العرض مجهود الروائية مارغريت دوراس التي كتبت سيناريو فيلم " هيروشيما حبي " لألان رسنيه .1959 الذي عالج مخاطر استعمال القنبلة النووية على العالم .و كان بذلك المساهمة الأولى للروائية في عالم السينما .
إذ سرعان ما وجدت الأديبة في الفن السينمائي الوسيلة الناجعة لخدمة الأدب ، فكان تصوير أول فيلم لها سنة 1966 ، بمعية المخرج بول سيبان " الموسيقى " ،و تلته أفلام عديدة منها :
" قالت : التخريب " 1969 ، و " صفراء الشمس " 1971 ، "ناتالي غرنجر " 1972 ، و " موسيقى هندية " 1974 ، و " أيام طوال بين الأشجار " 1976 ، و في سنة 1977 تصور فيلمين هما " فيرا باكستر " و " الشاحنة " .
و في الجهة الجنوبية نجد روائية مشت على خطى مارغريت دوراس ، حتى عدها بعض النقاد " مارغريت دوراس الجزائر" إنها الأديبة آسيا جبار (فاطمة الزهراء إمالاين) و هي من مواليد شرشال 1936 ، امتهنت الكتابة منذ حداثة سنها ، و عرضت أول رواية لها سنة 1957 " العطش " التي كانت بعيدة عن جو الحرب و الثورة .(26)

ثم توالت الإبداعات " المتعجلون " 1958 ، و " أبناء العالم الجديد " 1962 ، و " القنبـرات السـاذجات" 1967 و مـرورا بالحـب الفانتازيـا (1985) و" بعيـدا عـن المدينـة " و "إمـرأة بـلا قبـر" 2002.
فـي سـنة1978 تفاجـأ أسـيا جبـار الجميـع بكتابـة و إخـراج فـيلم تلفزيونـي " نوبة نساء جبل شناوة " ، و كان ينتظر الكثير من هذا العمـل ، نظـرا لسـمعة الأديبـة الروائيـة الواسـعة فـي الجزائـر و خارجهـا ، لكـن الروائيـة اتخـذت العـرض الفيلمـي وسـيلة لطـرح أفكارها ، فصورت العلاقة بين فئات متباينة من نسـاء الجزائـر ، من خلال نموذج نساء جبل الشناوة ، و بهذا مزجت بين الخيال و الحقيقة ، و بين العرض القصصي و بين العرض الوثـائقي ، ممـا دفع بالنقاد إلى التقليل من قيمـة الفيلم ، فـي حين رأى فيـه بعض النقاد طريقة بديعة للتعرض إلـى الأفكـار الشـائكة المتعلقـة بعلاقـة الثقافة بالمجتمع و التاريخ و السياسة .(27)
و فـي تجربتهـا السـينمائية الثانيـة تختـار الروائيـة آسـيا جبـار الطريـق السـهل ، إذ لجـأت مباشـرة إلـى العـرض الوثـائقي مـع شريط " الزردة أو أغاني النسيان " 1982 ، و مع هذا تبقـى آسـيا جبار رائدة في الرواية و السينما .
علـى خطـى آسـيا جبـار تسـير روائيـة أخـرى هـي حفصـة زنـاي غوديل ، صـاحبة العديد من الروايـات " نهايـة حلـم " و " رهـان ضـائع " و " الفراشة لن تطير " .
من الكتابة الأدبية إجتازت الأديبة بسـهولـة الضـفة الأخـرى بكتابـة بعض السينـاريوهات لبعض المخرجين " الشيطـان النسـوي " ، و سرعان ما مرت خلف الكـاميرا كمسـاعدة مخرجـة للمين مربـاح مع فيلم "راضية " و مساعدة إخراج ليحـي دبوب مـع " الأربعـاء مساء " و مساعدة كذلك لعبد الغنـي مهداوي مع فيلمه " العقدة " .
و بنفس السـهولـة التقنية تصل الروائية إلى مرتبـة الإخراج ، حيث قامت بتصوير فيلم " المسحورة " 1994 .(28)

و هكذا تعرف السينما الجزائرية ثاني مبدعة روائية تنتقل من المجال الأدبي إلى الفيلم السينمائي ، مما يظهر أن الهوة بين الفنين تكاد تكون منعدمة ، غير أن في الحالتين نجد الروائيتين هما اللتان اقتحمتا مجال الفن السابع و ليس العكس .

المسرح و السينما :

إن تشابه العرض السينمائي بالعرض المسرحي دفع بالكثير من الكتاب الدراميين و المخرجين و الممثلين إلى المزاوجة بين السينما و المسرح ، و ذلك في مرحلتين هامتين من تكوين الفن الجديد ، ففي بداية القرن العشرين حين كانت العروض السينماتوغرافية ساذجة ، تفتقر إلى فنيات السرد الصوري ،استعان العاملون في الحقل السينمائي بممثلين مشهورين في المسرح ثم بمخرجين ، و في الثلاثينات من القرن العشرين بعد ظهور الفيلم الناطق ، ساعد تسجيل الصوت البشري الممثلين على إظهار براعتهم التشخيصية بالمزج بين الحركات و اللغة ، و لهذا كانت العروض السينمائية في هذه البداية الثانية أشبه بمسرحيات مصورة .

و من المهم الاشارة إلى أن اللغة السينماتوغرافية تختلف اختلافا جوهريا بينها و بين النص المكتوب ، و تحتاج إلى أدوات توضيحية و بلاغية من خلال الصورة لإبلاغ محتوى القصص المكتوبة ، مما يجعل لكل حقل خصوصياته الإبلاغية .

و لهذا يؤكد ت . راتيغان في مقال له بعنوان " دراسات في القرن العشرين " إن الكلمة المحكية أخصب من الكلمة المكتوبة بخمسة أضعاف ، فما قد يقوله الروائي في ثلاثين سطرا يجب أن يقوله الكاتب المسرحي في خمسة أسطر .(29)

فإذا كانت الكلمة المحكية خمسة أضعاف الكلمة المكتوبة ، فكيف تكون الحالة عندما يحول النص إلى عمل سينمائي يستبدل الكلمات بالصورة ؟؟.

إن عوائق كثيرة واجهت الأدباء و الكتاب الدراميين في حقل السينما ، فلا غرابة في ذلك إذ الأجناس الفنية الثلاثة تختلف في عدة جوانب كما تتحد في جوهرها أي القص .

و مثلما تفانى رجال المسرح في تطوير الفن الجديد ،فإن السينما قدمت أهم شيء للمسرح العالمي هو تخليد العروض ، بتصويرها و حفظها كي تتمكن الأجيال من الاطلاع عليها في عرضها الأصلي و مع ممثلين رواد في مرحلة بداية القرن العشرين و في مراحل متعاقبة ، و بهذا تظهر أهمية السينما و الصورة في حفظ التراث الأدبي و المسرحي العالمي ، منافسة اللغة المكتوبة التي ظلت منذ قرون الوسيلة الوحيدة لحفظ التراث العالمي .
من بين الكتاب الدراميين الذين أثروا الحركة السينمائية في القرن العشرين نذكر منهم :
1 ـمارسيل بانيول :
و لقد برزت جهود بعض الكتاب الدراميين جلية في تاريخ السينما الحديثة ، فأهم أديب تمكن من تطويع الفن السابع لخدمة أعماله الأدبية المبدع الفرنسي مارسيل بانيول **marcel pagno**l(1895 - 1974) ، و لكنه لم يتمكن من التجديد في الفن السابع ، بقدر إبداعه في الأدب ، و اهتدى إلى أن السينما قد تحافظ على أعماله الدرامية المسرحية عن طريق الشرائط الفيلمية .(30)
إرتبط مارسيل بانيول بالتصوير السينمائي منذ الثلاثينات ، و أنشأ شركة خاصة " أفلام مارسيل بانيول " ، و اندمج كليا مع الكتابة السينمائية ، فكان يخرج أعماله حينا و أحيانا أخرى يقوم بها مخرجون آخرون .
لما كتب " ماريويس " mariusأخرجه ألكسندر كوردا alexander korda(1931) ، أما " فاني " fanny مارك ألغري marc allegret**1932** ، و " طوباز "topaze أخرجه لوي غاسنيي louis gasnier1933 .
و من الأعمال التي أخرجها بانيول و قدمها للسينما " زوجة الخباز "la femme du boulanger 1939 و"إبنة حافر الأبار " la fille du puisatier1940 و " الغادة صاحبة الطاحونة " la belle meuniere1948 و " مانون دي سورس "manon des sources

1952.كما ألف و اقتبس وأخرج " سيزار " عن مسرحيته بنفس العنوان .(1936).

بيد أن بانيول بمحاولته البحث عن طريقة تمكن أعماله المسرحية **من** التزاوج مع الفن الجديد ، لم يصل إلى مبتغاه ، فكانت النتيجة أن أفلام مارسيل بانيول ليست لها أي رابط مع أعماله المسرحية فيما عدا النص .(31)

2 ـساشا غتري :

أما ثاني أديب يتأثر بظهور السينما الناطقة ، و يحاول الإسهام لتطوير الفن الجديد هو ساشا غتري sacha guitry الكاتب الدرامي الفرنسي (1885 -1957) ، أشتهر في تخصصات عديدة في المجال المسرحي بحيث ألف و أخرج و مثل أكثر من مائة و عشرين مسرحية .

و في المجال السينمائي قام بنفس الوظائف ،و تمكن من تقديم بعض أعماله المسرحية للسينما ، منها " الأبيض و الأسود " (1931) إقتبسها من مسرحية له بنفس العنوان ، أخرجها روبير فلوري و مارك ألغري ، و" هبني عينيك " 1943 و " ماليبران " 1943 و " الشيطان الأعرج 1948 و" كنز كونتناك " 1949 و دوبيرو " 1950 ...غير أن ساشاغتري كان ينظر للسينما باعتبارها أداة لعرض أفكاره التي سبق له أن وظفها في مسرحياته ، و لذلك لم يتمكن من الإسهام أكثر مما كان يطمح إليه .(32)

اقتبس نصوص مسرحياته و قام بإخرجها و تقديمها للمشاهد في القاعات ، و من بينها باستور pasteur (1935) و " حظ سعيد " و " رواية مخادع " و " لنحلم معا " 1935 ، و كوادريل quadrille (1938) . (33)

و في مرحلة الخمسينات تخلى عن التمثيل و عهد أدواره إلى ممثلين مشهورين ، مع قيامه باقتباس مسرحياته و إخراجها

سينمائيا و منها " لعبة القدر " 1951 و لكنه سرعان ما عاد إلى التمثيل مع " لو يحكى لي عن فرساي " 1954 و " لو يحكى لنا عن باريس " 1955 .

3 – جون كوكتو :

تمكن جان كوكتو jean cocteau الشاعر و الكاتب الدرامي (1889 -1963) من اقتحام عالم السينما و تسخيره لنشر أفكاره الأدبية ، فكان فيلمه الأول " دم شاعر " 1930 انعكاسا للتيار السريالي في السينما .

ثم كانت قطيعة جون كوكتو مع السينما ، لمدة عشر سنوات عاد بعدها إلى الفن السابع بإلحاح بعض المخرجين السينمائيين فكتب سيناريو " البارون الشبح "الذي نال شهرة فنية و تجارية سنة 1942 ، غير أن اقتباسه الحكاية التراثية المشهورة " تريستان و إيزولتة " كان حدثا سينمائيا هاما في السينما الفرنسية بحيث تحولت القصة إلى " رجوع أزلي " من إخراج جون دولانوي و كان نجاح الفيلم دافعا لجون كوكتو لخوض مغامرة جديدة مع الاقتباس مع قصة " الجميلة و الوحش " و لكن هذه المرة اقتحم الكاتب مجال الإخراج 1946 .

و لكن أكثر أفلام جون كوكتو نضجا هما " أورفي " 1950 و " وصية أورفي " 1959 ، بحيث تجلى موقف الكاتب من الفن الجديد ، إذ أعلن أن السينما فن جديد يملك وسائله الخاصة للتعبير تختلف عن الفنون السابقة له و المماثلة له .(34)

و هكذا سعى جون كوكتو إلى تحويل أعماله المسرحية إلى أفلام سينمائية ، ليبرز مدى اختلاف الفنين في وسائل التجسيد و التعبير ، فاقتبس و أخرج مسرحيته " الآباء المرعبون " 1948 ثم أعاد كتابته ليترجم إلى الإنجليزية ، و ظهر العمل الجديد من إخراج شارل فرند تحت عنوان جديد " علاقات حميمة " 1953 أما مسرحيته " النسر برأسين " (1948) فقد اقتبسها بنفسه و أخرجها ، و لكنها لم تنل حظ العمل السابق .في حين يقتبس

روايتـه " الأولاد الفظيعين " و يحولهـا إلـى سـيناريو ليقدمـه إلـى جان بيار ملفيل لإخراجه (1950) .

4 ـ**مارسيل أشار :**

تمكن الكاتب مارسيل أشار (1899 -1974) منذ سن مبكرة من ممارسـة الكتابـة المسـرحية ، و حالفـه الحظ منـذ أول عمـل لـه " أتريدون اللعب معيبي" 1923 ، ثم ما لبث أن تضـاعفت كتاباتـه ، تارة للمسرح و تارة أخرى للسينما .

و فـي سـنة 1931 يقتـبس مسـرحيته " جـون دو لا لـين " إلـى فيلم سينمائي يخرجـه جـون شـو ، يلقـى صـدى و شـهرة عنـد النقـاد و المشـاهدين ، ثـم تكـررت اقتباسـاته لأعمالـه المسـرحية ،إلـى غايـة 1949 حيـث يقـرر إعـادة كتابـة سـيناريو " جـون دو لا لـين " و إخراجه بنفسه ، و لكن بدون تجديد يذكر .(35)

5 ـ**تينيسي وليامس :**

يعـد ثومـاس لانيـي الملقـب تينيسـي وليـامس أحـد المبـدعين المسرحيين المشهورين بأمريكا ، فقد فرض حسه التشاؤمي علـى المتفرجين بمسرحيات فريدة أمثال " فجأة الصيف الماضـي " او " ترام يدعى رغبة " أو " الوردة الموشـومة " أو " قطـة فـي سـقف ملتهب " .

ولـد ثومـاس لانيـي وليـامس بكولومبـوس سـنة1911 ، سـافر إلـى نيويورك سنة 1937 ،و اشتغل في عدة مهن ، و يلجـأ إلـى الكتابـة ليلا ، مما يثير فضول القائمين على هوليوود فيكلفونـه سـنة 1943 بإقتباس رواية أدبية و تحويلها إلى سيناريو لكنـه لـم يفعل و كتـب سيناريو من إبداعه لكن قوبل بـالرفض ، فقام بتحويـل السـيناريو على نص مسرحي بعنوان " المعرض الزجاجي " قدم بنيويـورك و لقي شهرة كبيرة (1945) .

و ما زاد من شهرتـه مسرحيته الثانية " ترام يدعى رغبـة " 1947 ، و توالـت المسـرحيات بعد ذلك و منـها " صـيف و دخـان " 1947 و " الوردة الموشـومة " 1950 و "كـامينو ريال "1953 , و " قطـة

في سقف ملتهب " 1955 و " نزول أورفي " 1957 و " فجأة الصيف الماضي " 1958 و " طائر الشباب الوديع "1960 ، و " ليلة الإيغوان " 1961 .
بعد الشهرة التي أثارتها مسرحيته " ترام يدعى رغبة " من إخراج مسرحي لإليا كازان ، أعاد تينيسي ولیامس كتابة النص ليقدم على شكل فيلم سينمائي قام بإخراجه نفس المخرج المسرحي إليا كازان 1951 و يلقى نجاحا باهرا ، و بهذا يتحول الكاتب المسرحي إلى السينما باقتباس مسرحياته أو بكتابة سيناريوهات أصلية أو مقتبسة لكتاب آخرين ، و منها " الهارب " المقتبس بمعية ميد روبرتس من مسرحية تينيسي وليامس " Orpheus descending " من إخراج سيدني لومي .
ترك تينيسي وليامز بصماته على السينما الأمريكية ، و كذلك المسرح إذ جل مسرحياته ببرودواي .
توفي تينيسي وليامز بنيويورك سنة 1983 .

6 – جون أنوي :
كان مسار جان أنوي السينمائي مماثلا لسابقيه ، فقد حالفه الحظ حين كتب مسرحية " هوميلوس الأبكم " ثم تبعتها " ماندارين " ، ثم تحول إلى العمل السينمائي بكتابة السيناريوهات أو الحوار ، بداية بفيلم " الرهائن " 1939 و " السيد فنسون " 1947 ،وصولا إلى " حبيبتي كارولين " و " نزوة كارولين حبيبتي " .
و ينتهي جون أنوي إلى إخراج فيلم إقتبسه من مسرحية له هو " مسافر بدون حقائب " ، و هي تجربة عابرة لم تظهر براعته و تحكمه في الفن الجديد ، مما دفعه إلى كتابة سيناريو جديد بعيد عن الاقتباس و قام بإخراجه "زهرات بعشرة فلسات " .
7 – برتولد بريخت :
كانت شهرة المخرج و الكاتب المسرحي برتولد بريخت (1898 - 1956) سببا في اهتمام المخرجين السينمائيين العالميين بأعماله

المسرحية و السعي إلى اقتباسها و تقديمها لجمهور السينما ، و هكذا اقتبست مسرحيته " أوبرا الأربع فلسات " و صورت من طرف ج .بابست 1931 ، أما مسرحية " السيد بونتيا و خادمه ماتي" فقد أخرجها للسينما ألبرتو كافلكنتي 1956 ، بينما يبقى العمل الذي نال رضا المؤلف بريخت هو تصوير مسرحيته " الأم كوراج " من طرف بيتر باليتش و مانفرد فركفرت 1960 .

بيد أن إسهام برتولد بريخت في السينما كان بكتابة مجموعة سيناريوهات منها " بطون مجمدة " 1932 ، و " الجلادون يموتون أيضا " من إخراج فريتز لانج 1943 .

8 –بيار باولو بازوليني :

يعد الأديب و الشاعر بيار باولو بازوليني (1922 -1975) صاحب روايتي "راغازي دي فيت " و " أونا فيتا فيولونتا " ، من أهم الروائيين الإيطاليين ، فقد كانت رواياته تصاغ بأسلوب ساخر ، يجمع بين الإثارة و الواقعية ، تلك الواقعية الشعبية التي تفنن الروائي في تصويرها .(36)

اتجه بازوليني بخطى بطيئة إلى عالم السينما ، فبعد مساهمته في فيلم " ليالي كابريا " لفيدريكو فيليني ، و تمثيله في فيلم " الأحدب " لكارلو ليزاني ، نجده يخرج أول فيلم متميز في السينما الإيطالية " أكاتون " 1961 .ثم " الإنجيل حسب القديس ماتيو " 1964 .

بيد أنه لا ينسى الاقتباس من المسرح العالمي ، و بهذا يتجه إلى أسطورة ، محاولا قراءتها قراءة عصرية ، و منها " أوديب ملكا " 1967 ، و " ميديا " 1969 ، كما يقرأ كتاب ألف ليلة و ليلة قراءة خاصة من خلال فيلمه " ألف ليلة و ليلة " 1973 .

9 –جون جيرودو :

ساهم جون جيرودو الأديب الروائي و الكاتب المسرحي الفرنسي (1882 -1944) في إثراء الحركة المسرحية و السينمائية ببلاده ، فقد اقتبست روايته " سيغفريد و الليموزين " إلى

مسـرحية ثـم إلـى فـيلم سـينمائي ، و تحولـت مسـرحيته "حـرب طروادة لن تقع " إلى فيلم سينمائي .

و قد كانت رواياتـه " سوزان و المحيط " 1921 ، و " جميلـة " 1926 ، و نصوصـــه المســـرحية " أمفيتريـــون 38 " 1929 ، و أنترميـــزو " 1933 ، و "أونـــدين " 1939 ، و " مجنونـــة شـــايو "1945 ، مـن الأعمـال الأدبيـة التـي جمعـت بـين الكلاسـيكية الموروثـة و بين إنشغالات المعاصرة في أوروبا النصف الأول من القرن العشرين .

10 ــيوسف وهبي :

يعد يوسـف وهبـي مـن رواد المسرحي العربـي الحديث ، و مـن الذين ساهموا في ترقية الفنون الدرامية و كذلك السينما ،أسس مسرح رمسيس ، و بدأ في عرض مسرحياته سنة 1923 .

ثم اتجه يوسف وهبي إلى العروض السينمائية التي بدأت تستقطب جمهورا مصريا ، أخذ يبحث عن إبداع محلي يعكس لـه صـورته على الشاشة الحائطية .

و بهذا أقدم يوسف وهبي على إنتاج أول فيلم مصـري ذو طـابع محلـي فـي عهد السينما الصامتة ،" زينـب " للروائـي محمد حسـين هيكل ، و كلف المخرج محمد كريم بإنجازه سنة 1927 .

و لمـا تطـورت تقنيـات التصـوير ، و أصـبحت الصـورة تمـزج بالصـوت ، دفعت التقنية الجديدة الكاتب المسـرحي و الممثـل و المخرج يوسف وهبي إلـى تحويل نصوصـه المسرحية إلـى عـالم الصورة الناطقة ، و هكذا اقتبست مسرحية "الدفاع " (1934) و " سـاعة التنفيـذ " (1937) و " المجـد الخالـد " (1938) و " ضرب القدر " (1947) و " بنات الريف " (1946) .

كما جرب يوسف وهبي الإخراج السينمائي بأفلام " أولاد الذوات " (1933) و " بنـت ذوات " (1942) و " السـيف و الجـلاد " (1945) .

و يمكن القول أن المرحلة الأولى من السينما الناطقة استقطبت الكثير من الأسماء اللامعة في مجال الكتابة و الإخراج المسرحي و انجذبوا نحو الفن الجديد ، و ما يحمله من تقنيات جديدة قد تجدد الفن الرابع أو تطوره حتى يساير عصرا ، يعرف تحولات جذرية في كل ميادين الحياة .
و لا يمكن إنكار إسهامات رجال المسرح إلى الفن السينمائي ، من تطوير لكتابة السيناريو ، و تعالق الفنون و الآداب .

12 –الطيب الصديقي :
يعد الطيب الصديقي من أهم المخرجين و الكتاب المسرحيين في المغرب العربي ، ولد بالسويرة سنة1937 ،تابع دراسته بالدارالبيضاء . استهوته الهندسة المعمارية فاتجه إلى باريس و لكن ليدرس الهندسة الدرامية .أسس بعد استقلال المغرب الإتحاد المغربي للعمل ثم مؤسسة صديقي ، و بعدها عين مديرا فنيا لمسرح محمد الخامس ثم مديرا لمسرح الدار البيضاء .
و بعد ذلك تمكن من إنشاء فرقة مسرحية " مسرح الناس " ، أما أهم إنجاز له فهو بناء أول قاعة مسرح خاصة " قاعة الموغادور " بالدار البيضاء .
لجأ الطيب الصديقي منذ بداياته المسرحية إلى التراث يستلهم منه مواضيعه ،و هكذا أحيا ميراث شخصية أدبية هامة من خلال مسرحية سيدي عبد الرحمان المجدوب ، كما استطاع أن يثبت رؤيته الجديدة للتاريخ ، و للتراث الأدبي المسرحي العربي من خلال" مقامات بديع الزمان الهمذاني" .
ومن أهم مسرحياته " بوقطاف " و "مومو بوخرسة " و"الناقشة الحافية "و "الفيل و السراويل "و " عشاء إحتفالي " .
استعان بعض المخرجين السينمائيون بالطيب الصديقي في العديد من الأعمال الهامة ، مما مكنه من فهم آليات التعبير السينمائي فجرب حظه بفيلم " الزفت " (1984)و هو ملهاة تراجيدية عالج

فيها متناقضات المواطن العربي بين الأصول و الأفكار الغربية الحديثة .(182)
لم تحول نصوصه و مسرحياته إلى أعمال سينمائية ، ولكنه تمكن من تحويل نص أدبي متميز في تاريخ الأدب العربي القديم إلى نص مسرحي و هو " المقامات " لبديع الزمان الهمذاني .

11 – عبد القادر علولة :

يعد عبد القادر علولة (1939 -1994) من المجددين في المسرح الجزائري و العربي الحديث ، و نظرا للجو الثقافي السائد في مراحل ما بعد الاستقلال ، فقد جمع بين التمثيل و الكتابة المسرحية و الإخراج المسرحي و التمثيل السينمائي و كتابة السيناريو .
إلتحق عبد القادر علولة بالمسرح الوطني بالجزائر بعيد الاستقلال محترفا التمثيل ، فكانت مسرحيات " أبناء القصبة " لعبد الحليم رايس ، و " حسان طيرو " لرويشد ، و" الحياة حلم " و " الفقر المستأنس " و أزهار حمراء " و الكلاب " أعمالا متميزة في الستينات من القرن العشرين .
و بدأ ميل عبد القادر علولة يتجه نحو الإخراج المسرحي ، إذ قام بإخراج أول مسرحية سنة 1965 هي " الغولة " من تأليف رويشد ، ثم تبعتها " النقود الذهبية " و السلطان الحائر " و "العلايق "(1969) و " الخبزة "1970 و " حمام ربي " و " حوت ياكل حوت "و " الأقوال "(1982) و " الأجواد "(1984) و " اللثام "(1987) و " أرلكان خادم السيدين " (1992).
و من حيث التأليف فقد جمع علولة بين الاقتباس و الترجمة و الابداع ، فقد كانت إبداعاته محاولة للاستفادة من التيارات الغربية و من خصوصيات الثقافة المحلية ، بحيث بدأت أمارات التزاوج تظهر منذ مسرحية " حمام ربي " و " الأقوال " و تجلت بصفة نهائية مع مسرحية " الأجواد " ثم " اللثام " .و لم ينس علولة الاقتباس من الأدب العالمي ، إذ حول قصة مذكرات أحمق

" لنيكولاي غوغول إلى مونودرام " حمق سليم " من تأليفه و إخراجه و تمثيله .و كان نص " الخبزة " اقتباسا من نص لتوفيق الحكيم " طعم لكل فم " .(38) آخر أعماله ترجمة "أرلكان خادم السيدين " لكارلو غولدوني ، ترجمة جامعية كما نعتها علولة حاول من خلالها الوفاء للنص الأصل حسب ما تسمح به اللغة المستقبلة أي اللغة العربية العامية .

إن الكتابة المسرحية شجعت الكاتب عبد القادر علولة على كتابة السيناريو ، و هي تجربة جديدة و مختلفة ، أولها سيناريو فيلم "غورين " لمحمد إفتيسان (1971) ثم سيناريو فيلم "جلطي" لنفس المخرج (1980)،كما اقتبس مجموعة قصص للكاتب التركي عزيز نسين للتلفزيون في سلسلة أخرجها بشير بريشي سنة 1990 .

إلى جانب كتابة السيناريو فقد مثل عبد القادر علولة في عدة أفلام منها" الكلاب " و " الطارفة "لهاشمي الشريف (1971-1969) و "حسان نية " لغوثي بن ددوش 1990 و بعض الأفلام الوثائقية منها " تلمسان " لمحمد بوعماري 1989 و " جنان بورزق " لعبد الكريم بابا عيسى 1990.

لم يكن إسهام عبد القادر علولة كبيرا في كتابة السيناريو ، كما أنه لم يتمكن من تحويل أعماله المسرحية إلى أعمال سينمائية ، فالسينمائيون ظلوا منذ استقلال البلاد يتعاملون بصفة فردية مع كتابة السيناريوهات ، فجل الأفلام الجزائرية قام بكتابتها مخرجوها ، مما جعل الهوة تتسع بين المؤلفين و الكتاب و رجال المسرح ، و بالرغم من مرور أربعة عقود على ظهور السينما الجزائرية إلا أن النقص بقي فادحا في كتابة السيناريو .
أما مساهمات الأدباء و الكتاب الدراميين فتبقى قليلة بالنظر إلى الرصيد العام للسينما الجزائرية . (39)

13 –غابريال غارسيا ماركيز :

لقد عد النقاد الأديب الكولومبي غابريال غارسيا ماركيز من أكبر روائيي أمريكا اللاتنية ، حيث استطاع بعبقريته أن يلفت انتباه القراء إليه برواياته الممتازة مثل " مائة عام من العزلة " أو " وقائع موت معلن " (1981).

لقد أحرزت الرواية الأخيرة شهرة عالمية ، مما دفع المخرج و الكاتب المسرحي الإسباني سلبادور تابورا إلى إعادة صياغتها في فن يختلف عن الرواية و هو العرض المسرحي (1990) ، و حدا حدوه المخرج الإيطالي فرنشسكو روزي حين حوله إلى فيلم سينمائي .(40)

و بهذا تتأكد العلاقة بين الأدب و المسرح و السينما .

و على العموم لم تنقطع المحاولات لنقل الأعمال المسرحية إلى السينما أو العكس ، و كذلك التحويل من الرواية إلى المسرح أو السينما ، و من المحاولات الجادة ما قام به الكاتب الدرامي سعد الله ونوس مع نص الكاتب الإسباني بويرو باييخو الموسوم " القصة المزدوجة للدكتور بالمي " فقد عربت و عرضت بعنوان " الاغتصاب " .(41)

و مما لا شك فيه أن الصلة لن تنقطع أبدا بين الرواية و المسرحية و الفيلم ، بالرغم من ظهور كتاب متخصصين في كل نمط فني ، فالعلاقة مستمرة أبدا .

السينما العربية :

اهتمت السينما العربية بالإنتاج الأدبي الروائي و اعتبرته منهلا عذبا يساهم في تطورها و ازدهارها ، و بخاصة السينما المصرية الرائدة في مجال الفن السابع ،و هكذا حولت أعمال كل من نجيب محفوظ و إحسان عبد القدوس ثم يوسف السباعي و توفيق الحكيم و عبد الرحمان الشرقاوي إلى أفلام سينمائية أو مسلسلات تلفزيونية .

كما نجد السينما العربية عموما تنهل من معين الأدب ، ففي سوريا مثلا نجد الاقتباس من روايات حنا مينه مثل" الشمس في يوم غائم " للمخرج محمد شاهين و " بقايا صور " لنبيل المالح ، و كذلك أعمال غسان كنفاني منها رواية "ماذا تبقى لكم " قدمه خالد حمادة(1971) بعنوان " السكين " ،و"رجال تحت الشمس " أخرجه نبيل المالح و مروان المؤذن و محمد شاهين ، و كذلك فعل المخرج المصري توفيق صلاح مع فيلمه "المخدوعون" (1972) المقتبس من رواية غسان كنفاني ، كما قام نفس المخرج من اقتباس رواية "الأيام الطويلة " لعبد الأمير معلة ، في حين تمكن المخرج السوري بلال الصابوني من تحويل رواية "القلعة الخامسة " للأديب العراقي فاضل العزاوي إلى فيلم سينمائي .و كذلك فعل شكري جميل مع رواية " الأسوار " لعبد الرحمان مجيد الربيعي ، و أسندت كتابة السيناريو لصبر موسى فتحولت إلى " القمر و الأسوار " 1979 .

و في العراق يأخذ المخرج قيس الزبيدي قصة " يازرلي "من نص لحنا مينة (1974) ، أما المخرج العراقي شكري جميل فيختار رواية عبد الرحمان الربيعي "الجدران " (1979) .(42)

في حين حول المخرج خالد الصديق الكويتي رواية " عرس الزين " لطيب الصالح السوداني إلى فيلم بنفس العنوان .(43)

و في مصر نجد أول فيلم مصري في السينما الصامتة اقتباس من رواية مشهورة " زينب " لمحمد حسين هيكل ، قدمها للسينما محمد كريم من إنتاج يوسف وهبي (1927) .

و يمكن القول إن كبار الروائيين كانت لهم مكانة عالية في السينما المصرية أمثال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس و يوسف السباعي و عبد الرحمان الشرقاوي و يوسف إدريس و يوسف القعيد ، بدون أن ننسى إسهامات الرواد أمثال طه حسين و توفيق الحكيم.

و من الأعمال التي خلدتها السينما العربية نجد و " دعاء الكروان "لطه حسين من إخراج هنري بركات (1959) و كذلك رواية " الحرام " ليوسف إدريس ، من اقتباس سعد الدين وهبة و إخراج هنري بركات أيضا (1965) ، و كذلك "بين الأطلال " ليوسف السباعي من إخراج عزالدين ذو الفقار (1959) ، كما كانت رواية توفيق الحكيم " يوميات نائب في الأرياف " التي أخرجها توفيق صلاح سنة 1968 حدثا فنيا هاما ، أما أهم رواية فهي " الأرض " لعبد الرحمان الشرقاوي من اقتباس حسن فؤاد و إخراج يوسف شاهين (1970) .

و يمثل الروائي نجيب محفوظ ظاهرة فنية أدبية ، فهو من أكثر الأدباء العرب ارتباطا بالفن السابع ،فقد حولت خمس و ثلاثون عملا أدبيا من أعماله بين رواية و قصة إلى فيلم سينمائي ، كما ساهم في كتابة تسعة عشر سيناريو سينمائي ، أولها "مغامرات عنتر و عبلة " 1948 و " المنتقم " 1947 مرورا بسيناريو " لك يوم يا ظالم " المقتبس عن رواية" تيريز راكان " لإميل زولا (إخراج صلاح أبو سيف 1951) ،والرواية الوحيدة التي كتبها و حولها إلى سيناريو هي "حب تحت المطر " ، التي أخرجها كمال حسين 1975 .(44)

ولد نجيب محفوظ سنة 1911 في القاهرة ، درس بجامعتها فتحصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة 1934 ، و بعدها شرع

في كتابة رسالة ماجستير حول موضوع " الجمال في الفلسفة الإسلامية " لكنه لم يكملها و انصرف لكتابة الرواية ، فكان أول عمل له " عبث الأقدار " 1939 ، ثم ما لبث أن كتب روايات أخرى منها " رادوبيس " 1943 و" كفاح طيبة "1944.

و بداية من روايته " القاهرة الجديدة " 1945 ، بدأ السينمائيون المصريون يلتفتون إلى أعماله الروائية و يحولونها إلى أفلام سينمائية ، و منها :

القاهرة الجديدة التي صدرت سنة 1945(أخرجه صلاح أبو سيف بعنوان القاهرة 30) و خان الخليلي 1946 (أخرجه حسن الإمام) و زقاق المدق 1947 (أخرجه حسن الإمام) و السراب 1948 (أنور الشناوي) و بداية و نهاية 1949 (صلاح أبو سيف)بين القصرين 1956 و قصر الشوق 1957 و السكرية 1957 (ثلاثة أفلام أخرجها حسن الإمام) و اللص و الكلاب (1961) و السمان و الخريف 1962 و الطريق 1964 و الشحاذ 1965 (أخرجها حسام الدين مصطفى) و ميرامار 1967 (كمال الشيخ) والكرنك 1974 (علي بدرخان) و قلب الليل 1975 (عاطف الطيب) .

كما أن بعض الروايات حولت إلى مسلسلات تلفزيونية منها حضرة المحترم (1975) و ملحمة الحرافيش (1977) و الباقي من الزمن ساعة (1982) و حديث الصباح و المساء (1987) و قشتمر (1988) .

كما أخذت روايات نجيب محفوظ طريقها الميسور إلى اللغات العالمية و بالتالي السينما العالمية ، فقد نقل أرتورو ريبشتاين المكسيكي رواية " بداية و نهاية " إلى اللغة المكسيكية حين حولها إلى سيناريو فيلم أخرجه أليسيا غارسيا دييغو سنة 1993 أما المخرج المكسيكي خورخي فونس فقد حول " زقاق المدق " إلى فيلم عنونه "زقاق المعجزات " سنة 1995 .(45)

و نجد نجيب محفوظ عكس الروائيين الآخرين يبدي ارتياحا كبيرا للطريقة التي تم بها تحويل أعماله الأدبية إلى أفلام سينمائية ، رغم التغيير و التبديل الذي أصابها ، و السبب في ذلك نجاح معظم الأفلام المقتبسة عن روايات الكاتب ، بل إن تلك الأفلام كانت سببا في شهرة مخرجيها أيضا .

" و من حسن حظي أن جميع الأفلام التي أخذت عن كتبي أحرزت نجاحا كبيرا .و قد استجبت لها رغم ما قيل عنها .ليس هناك أفظع مما قيل عن فيلمي " قصر الشوق " و " بين القصرين " و مع ذلك سعدت بهما جدا و أنا راض عنهما تماما " . 1971

كما أن نجيب محفوظ كان كاتب سيناريوهات فكان يدرك جيدا طبيعة الكتابة السينمائية ، و القيود المفروضة على كاتبها و مخرجها لتحوير العمل حسب اللغة السينمائية أو لغة الصورة .

" أنا أكتب رواية ، و عندما تتحول إلى فيلم فهذا شكل فني آخر إن قرائي يحاسبونني على العمل الأدبي ، لا على العمل السينمائي المقتبس منه " .(46)

إن الأفلام المقتبسة عن روايات وقصص نجيب محفوظ كانت عموما غير وفية لروح النص ، ما عدا فيلمان هما " بداية و نهاية " الذي أخرجه صلاح أبو سيف (1960) و" خان الخليلي "لعاطف سالم (1966) .

بينما نجد أنضج عمل سينمائي يقدم لنا رواية أدبية إلى الشاشة الكبيرة فيلم " قلب الليل "الذي أخرجه عاطف الطيب و اقتبسه محسن زايد من رواية بنفس العنوان للأديب نجيب محفوظ ، و يطرح فيها الكاتب أسئلة جوهرية حول علاقة الإنسان بالعقل و الإيمان ، من خلال الأحداث الدرامية التي يمر بها البطل جعفر الراوي (نور الشريف في الفيلم) ، حيث يتلمس الأسطورة في صباه ، و يعايش الفكر الديني مع جده ،و يكتشف الفكر العقلي مع زوجته هدى هانم صديق ، فيحاول البحث عن العلاقة الكامنة بين

العقل و الإيمان في الرواية و هي حالة خطيرة يعيشها الإنسان العربي الحديث ، و لكن صاحب السيناريو يتفادى هذا الطرح ليجعل الغيرة سببا في مأساة جعفر الراوي حيث يكون مصيره الجنون و السجن بعد قتله لسعد كبير صديق زوجته.

و بهذا نستنتج أن تحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي له سلبياته بعدم الوفاء بمضامين النص الأصلي ، و له إيجابياته من حيث التعريف بإنتاج الأديب ، و إطلاع عدد أكبر نسبيا من القراء .

بيد أن تجربة الاقتباس لم تكن إيجابية دائما ، و لم تكن سلبية كذلك ، إذ تواجهنا أعمال سينمائية أفقدت النص الأصل قيمته الفنية مثل " هذا أحبه و هذا أريده " الذي كتبه إحسان عبد القدوس اقتباسا عن رائعة إدمون روستان " سيرانو دوبرجراك " و كذا فيلم " العنب المر " المقتبس عن رواية جون شتانبك " عناقيد الغضب "من طرف فاروق عجرمة ، في حين كان فيلم عناقيد الغضب المقتبس من نفس الرواية من أحسن الأفلام الواقعية في أمريكا و قد أخرجه جون فورد .

و قد تمكن حسام الدين مصطفى من اقتباس روايتين للروائي الروسي دوستويفسكي هما " الإخوة كرامازوف " و " الجريمة و العقاب " ، أما الأول فتحول إلى " الإخوة الأعداء " و الثاني "سونيا و المجنون " ، و من العجيب أن الفيلمين لقيا نجاحا جماهيريا كبيرا . كما نذكر فيلم " عرس الدم " للمخرج المغربي سهيل بن بركة المقتبس من مسرحية فيدريكو غارسيا لوركا الإسباني الحاملة لنفس العنوان(1933) مثالا للتوفيق بين الأصل و الاقتباس ، و بين التحويل من نص ذو طبيعة خاصة و هو النص المسرحي و بين العمل السينمائي (47)

في ظل غياب استراتيجية عربية لنشر الكتاب العربي في كل الأقطار العربية ، و بالتالي التعريف بإنتاج المبدعين الكبار أو الجدد ، فإن أهم وسيلة لها مفعول كبير و انتشار واسع هي

القنوات التلفزيونية التي تعرف ملايين المشاهدين العرب في كل أنحاء العالم بإنتاج الروائيين العرب من خلال الأعمال الدرامية التلفزيونية ، هذا في غياب استراتيجية عربية للعروض السينمائية ، فأغلبية الأفلام العربية لا تعرض إلا في بلدها الأصلي أو في المهرجانات الدولية أو قد تعرض في بعض البلدان الأوروبية مثل فرنسا أو إنجلترا لوجود عدد هام من المهاجرين العرب فيها ، و يتناسى المنتجون العرب أن البلدان العربية مجتمعة من الخليج إلى المحيط يمكن أن تشكل سوقا لاستهلاك الإنتاج السينمائي العرب إذا تمكنت الشركات السينمائية من تحديث قاعات السينما و تطوير نظام تجاري للصناعة السينماتوغرافية ، و إذا كانت اللهجات العربية تشكل عائقا للمشاهد العربي فما على التقنيين إلا الاستعانة بالترجمة المكتوبة في الشريط باللغة العربية الفصحى مثلما نجد مع الأفلام الغربية أو الهندية التي لاقت انتشارا واسعا .

و لعل هذا اللاتواصل جعل القارئ العربي و كذلك المشاهد يجهل الشيء الكثير عن الإنتاج الأدبي و السينمائي في بعض الدول العربية القريبة أو البعيدة عنه .

المسرح الجزائري و الأدب :

منذ بدايات المسرح الجزائري المعروض على القاعات طرحت مشكلة النصوص المسرحية ، و لم يجد المهتمون بهذا النوع من الفنون إلا الاقتباس من التراث المحلي أو العربي ثم بعد ذلك التراث الأدبي العالمي ، و هكذا كتب المسرحي علي سلالي (علالو) الرائد الفعلي للمسرح الجزائري مسرحية "جحا" (1926) مقتبسا إياها من التراث العربي شخصية جحا و جسدها على خشبة المسرح .

و من الليالي الألف يقتبس علالو "أبو الحسن أو النائم اليقظان " التي عرضت على خشبة أوبرا الجزائر في 23 مارس 1927 ،ثم تبعتها " الصياد و العفريت " المقدمة للجمهور سنة1928 ،و من نفس المنبع يقدم علالو " الخليفة و الصياد " سنة 1931 .(48)

كما اهتم أمحمد بن قطاف بشخصية جحا التراثية من خلال عرضه " جحا و الناس " الذي قدمها للجمهور سنة 1980 ، و يتجه علي سالم إلى الأسطورة اليونانية ليقتبس منها مسرحية "أنت اللي قتلت الوحش " و التي أخرجها علال المحب 1971 ، بحيث وظف الكاتب الأسطورة لمعالجة القضايا الراهنة في الوطن العربي و منها السياسات الفاشلة في الحكم ، و بخاصة بعد هزيمة 1967، (49) أما عبد الله أورياشي فقد اهتم بحكايات الإخوة غريم لاقتباس نص" الشاطرين الأخوان" سنة 1986 .

و أهم نص اتخذ اللغة العربية الفصحى إطارا له " عنبسة " لرائد الأدب الجزائري الحديث أحمد رضا حوحو ، فقد اقتبسه صاحبه من نص "روي بلاز " لفكتور هوجو ، و أصبغه بصبغة عربية أندلسية ، عالج فيه مشكلة الحكم و شرعيته (50) و قدمه المسرح

الجزائري للجمهور باللغة العربية الفصحى سنة 1966 من إخراج مصطفى كاتب .
و تستحوذ أعمال موليير باهتمام رجال المسرح بالجزائر ، و كذلك أعمال برتولد بريخت و كالدرون و إيمانويل روبلس و وليام شكسبير وتوم براون و نيكولا غوغول و كارلو غولدوني و ماكسيم غوركي و راي برادبوري و أرثر ميلر ، غير أن جل تلك المسرحيات كانت مترجمة ، ما عدا نصوص موليير المقتبسة ، و المحولة إلى نصوص جديدة تتلاءم مع طبيعة المتفرج الجزائري و عاداته و أخلاقه .
و هكذا اقتبس عبد القادر سفيري نص " طبيب رغم أنفه " لموليير و حوله إلى " ممثل رغم أنفه " من إخراج حاج عمر (1964) ، أما " مقالب سكابن " فقد أخرجها علال المحب بعنوان " سلاك الواحلين " (1965) و مسرحية البخيل المشهورة تحولت إلى" سي قدور المشحاح " من إخراج علال المحب (1966) ، أما مصطفى قزدرلي فيقدم للجمهور سليمان اللك المقتبسة من نص" مريض الوهم " لموليير (1969) .
و في هذه الفترة يعرض المخرج و الكاتب المسرحي عبد القادر علولة مونودراما بعنوان " حمق سليم " من بطولته و إخراجه ، و هو اقتباس من نص مذكرات مجنون لغوغول ، و بهذا يتم التحويل على مستويين النص و طبيعته القصصية ، ثم طبيعة المونودراما .
كما نعثر على محاولات لتحويل أعمال بعض الأدباء ، و لكنها حالات انفرادية لا تتكرر مع نفس المؤلف ، امثال مايا كوفسكي و مسرحية " بونوار و جماعته " من إخراج زياني شريف عياد (1979) ، و ماكس فريش مع " شعالين النار " (الهاشمي

نورالدين 1978) ، و فكتور إفتيميو و مسرحية " مير و ربي كبير " (عبد الله أورياشي 1981) .و إدواردو دو فيليبو مع " عجاجبية و عجايب " من إخراج أحمد بن عيسى (1986) ، سلافومير ماروزك مع مسرحية " غابوا الافكار " من تقديم عزالديم مجوبي (1986) ، و تليها في نفس السنة "الجيلالي زين الهدات " لكارلوس كيروس تيليس من إخراج محمد بن قطاف و أخيرا " عمار بوزوار " المقتبسة من نص للكاتب إستيفان كوستوف ، من إخراج مصطفى شقراني (1990).

و من بين المبدعين العرب نجد مسرحية مقتبسة من نص للروائي إحسان عبد القدوس و هو " سواق الأتوبيس " الذي يحوله زياني شريف عياد إلى" حافلة تسير " مع أحداث و شخصيات تختلف عن النص الأصلي و تتماشى مع تطورات الأحداث في الساحة الجزائرية .

و في نفس المجال تعتبر أعمال الكاتب و المخرج الدرامي ولد عبد الرحمان كاكي متميزة ، بحيث أعطى للاقتباس منظورا جديدا يتجاوز التحويل إلى ابتكار نصوص جديدة تختلف تماما عن الأصل ، و كأنها إبداعات جديدة ، و هذا من خلال الكتابة أو الإخراج المسرحي .

فأول مسرحية مقتبسة من طرف ولد عبد الحمان كاكي هي "ديوان القراقوز " (1965) فقد استلهم فكرتها من مسرحية "الطائر الأخضر " للكاتب الإيطالي كارلو جوزي ، و في أصلها كانت مقتبسة من قصص ألف ليلة و ليلة ، و ببراعة تمكن المخرج من عرض النص بطريقة جديدة تعالج بعض الأمراض الإجتماعية السائدة في المجتمع الجزائري .(51)

و نفس الطريقة اتبعها المخرج مع مسرحية " القراب و

الصالحين "(1966) المقتبسة من مسرحية " الإنسان الطيب لستشوان "بحيث وظف المؤلف حكاية محلية تعوض الأسطورة الصينية ، مما جعل المسرحية تأخذ طابعا محليا .
أما مسرحية " كل واحد و حكمه " (1967) فهي مستوحاة من قصة محلية وقعت بمنطقة مستغانم حيث يقطن الكاتب ، حولها المخرج من حكاية مروية إلى نص مسرحي قابل للعرض أمام الجمهور .

الأدب و السينما في الجزائر :

إن السينما الجزائرية التي برزت بعد الاستقلال لم تولي اهتماما كبيرا بالأعمال الأدبية التي كانت بدورها في طور النشأة و البحث عن التميز و الابتكار ، و بالمقابل عرف الإنتاج المشترك الجزائري الإيطالي و الفرنسي عودة إلى أصول الإبداع القصصي ،و هكذا صور المخرج الإيطالي سرجيو سبينا فيلمه " الحمار الذهبي " سنة 1971 ، و قد اقتبسه من رواية الكاتب لوكيوس ابوليوس (125 -180ميلادية) ، و كان المخرج الإيطالي المشهور لوكينو فشكنتي قبل ذلك قد أعجب بروايات ألبير كامي و بخاصة روايته " الغريب " 1942، فحولها إلى فيلم سينمائي سنة 1968 .

و بعد ذلك يتوجه المخرج الفرنسي كوستا غافراس بتعاون جزائري إلى الأدب اليوناني مع رواية" زد " لفاسيلي فاسيليكوس، و هكذا اقتبس جورج سمبرن فيلم زد سنة 1968 ، و بتعاون فرنسي جزائري يطرح المخرج ميشال دراك مشكلة المهاجرين بفرنسا مقتبسا رواية " إليز أو الحياة الحقيقية " للكاتبة كلير إتشرلي ، و تم عرض الفيلم الذي يحمل نفس عنوان الرواية سنة 1970 .

إن ثراء السينما كلغة جديدة تعتمد على تجسيد المحاكاة من خلال الصورة الساردة جعلت رجال صناعة الأفلام يستلهمون و يترجمون من أنماط متعددة من الكتابات ، و بهذا توجه المخرج الإيطالي جيلو بنتكرفو إلى مذكرات ياسف سعدي حول الحرب التحريرية ضد الجيش الفرنسي ، و بخاصة " ذكريات عن معركة الجزائر " المطبوع بدار جوليار بباريس 1963 ، و اشترك المخرج و المؤلف لتحويلها إلى فيلم سينمائي يجسد و يخلد معركة الجزائر .(1966)

و من جهة أخرى نجد المخرج جان لوي برتوشيلي يأخذ دراسة سوسيولوجية لقرية تونسية من تأليف ج .أفنيو و يقتبس منها سيناريو فيله " معاقل الصلصال " (1970) .

و من الشائع أن الاقتباس يكون أيضا من الأحداث اليومية ، أو الوقائع المنشورة في الجرائد ، و لهذا نجد مصطفى التومي يقتبس

فكرة عن غوثي بن ددوش ، و يكتب سيناريو فيلم "الشبكة " الذي قام غوثي بن ددوش نفسه بإخراجه سنة 1976 .

بينما نجد الكثير من الأعمال السينمائية ترتكز على الفن الرابع ، و بهذا تحمل كتاب السيناريو في كثير من الأحيان مشقة تحويل النصوص المسرحية إلى نصوص سينمائية ، و لاقت الأعمال الجديدة شهرة مماثلة للعمل الأصلي المسرحي ، و منها فيلم "حسن تيرو " و أصله نص مسرحي كتبه رويشد و عرض على خشبة المسرح سنة 1963 من إخراج مصطفى كاتب ، و في سنة 1968 يحوله الكاتب و المخرج لخضر حامينا إلى فيلم سينمائي من بطولة رويشد كذلك .

و في سنة 1972 يتولى مصطفى كاتب الممثل و المخرج المسرحي مهمة تحويل مسرحية ثانية لرويشد بعنوان " الغولة " بمساعدة علال المحب في كتابة السيناريو ،و قد عرضت المسرحية سنتين بعد استقلال الجزائر (1965) ، من تأليف رويشد و إخراج عبد القادر سفيري .

فنانون و أدباء :

يمكننا إحصاء العديد من الفنانين الذين يزاوجون بين الأدب و الفن ، و يعد علي غالم واحدا منهم ، و هو مخرج جزائري ولد بقسنطينة سنة 1943 ، هاجر في الستينيات من القرن الماضي إلى فرنسا ، و منها بدأت مغامراته مع السينما ، إذ تمكن من الإشتراك في التمثيل في عدة أفلام ، ثم انتقل إلى التسيير فعمل مساعد مخرج ، ثم تمكن من إخراج فيلم " مكتوب " 1970 ، ثم تبعه بإنتاج جديد " فرنسا الأخرى "1973-75 (52)، و لكنه يتوجه إلى كتابة الروايات ، فكانت "إمرأة لإبني " أول رواية له طبعت بمنشورات سيروس بباريس 1979 .
و حالما انتهى من كتابة روايته ، سعى جاهدا إلى تحويلها إلى فيلم سينمائي ، و ذلك لإحساسه باختلاف النمطين في التعبير ، و لصعوبة التحصيل على الموارد المالية ، فإن المخرج الكاتب ظل مدة غير يسيرة يبحث عن ممول له . إلى أن جسد فكرته بفيلم " إمرأة لإبني " من إنتاج جزائري 1982 .
يبقى على غالم أول روائي و مخرج جزائري ، يجمع بين الأدب و السينما ، و بالرغم من النقص الفاضح في كتابة السيناريو في الجزائر ففي كثير من الأحيان يقوم المخرجون بكتابة السيناريو ، إلا أن الوضع مختلف في هذه الحالة ، إذ يعد المخرج كاتبا روائيا

ثم كاتب سيناريو .

من الأدباء الجزائريين الرواد المشهورين من لم يترجم له أي عمل روائي أو قصصي إلى السينما أو التلفزيون ، و لعل أشهرهم على الإطلاق الروائي طاهر وطار المولود سنة 1939 بسدراتة (سوق أهراس) ، الذي عدت روايته " اللاز " 1971 أول رواية عربية مكتملة أدبيا ، إزداد عطاؤه بعدها فكتب "الزلزال " ثم " الحوات و القصر " و " رمانة " و " عرس بغل " و " العشق و الموت في الزمن الحراشي " و " الشمعة و الدهاليز " و " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " .

و رغم هذا الكم الهائل من الروايات لم يحالفه الحظ مع السينما و لا التلفزيون ، و لكنه مع ذلك ساهم بكتاباته في الحركة السينمائية و التلفزيونية ، بكتابته بعض السيناريوهات منها الفيلم التلفزيوني " نوة " من إخراج عبد العزيز طولبي (1972) و قد تمكن المخرج من تحويله إلى فيلم سينمائي (53) ، كما ساهم الطاهر وطار في كتابة الفيلم السينمائي " حواجز " من إخراج أحمد لعلام (1977) .

و نفس المصير الفني نلفيه مع الروائي كاتب ياسين ،الأديب الجزائري الذي ولد بقسنطينة1929 ،امتهن الصحافة ، و هاجر إلى فرنسا ، لكن ميله إلى المسرح و الكتابة الدرامية دفعته إلى تأليف " الجثة المطوقة " التي منعت من العرض بفرنسا ، بعدها

يتجـه كاتـب ياسـين إلـى الكتابـة الروائيـة ، إذ ينشـر سـنة 1956 "نجمة " التي تشهره و ترفعه إلى مصاف الروائيين الكبار .

بعـد الاسـتقلال يعـود إلـى الـوطن ، و يعـرض ثـاني روايـة لـه "المضلع الكوكبي " 1966 ،كما ساهم بكتاباته المسرحية في إحياء الحركة المسرحية الجزائريـة "الرجـل صـاحب النعـل المطـاطي " 1971 ، و كانـت آخـر مسـرحياته " شـبح منتـزه مونسـو" التـي عرضت بأفينيون بفرنسا 1989 .(54)

لم يتمكن السينمائيون الجزائريون من تحويل أعماله الروائية إلـى عروض سينمائية ، نظرا للظروف التـي يواجهـا رجـال السينما، غير أن المخرج الجزائري كمال دحان المغترب في بلجيكا تمكن من تحـويل روايـة " نجمـة " إلى فيلم قصير ، اتبعه بشريط وثائقي سجل فيها دقائق حياة الروائـي(55) . و على العموم لم تكن لكاتب ياسين إسهامات في المجال السينمائي و التلفزي .

أمـا الروائــي رشـيد بوجـدرة (عـين البيضــاء 1941) صــاحب الروايـات المثيـرة و منهـا " التطليـق " (1969) المكتوبـة باللغـة الفرنسية ، و قد ترجمها الأديب التونسـي صـالح قرمـادي (1972) ثـم أعـاد ترجمتهـا رشـيد بوجـدرة سـنة1981 .(56) و مـن أشــهر رواياته " طوبوغرافيـا نموذجيـة لعدوان موصـوف " (1975) و "الحلـزون العنيـد " (1977) و " ألـف عـام و عـام مـن الحنـين " (1979) و " الفـائز بالكـأس " (1981) و " التفكـك " (1982) و

"المرث " (1984) و " ليليات امرأة آرق " (1985) و " معركة الزقاق " (1986) و " فوضى الأشياء " (1990) و " تيميمون " (1994) و " الإفتتان " (2001).

لم يعرض السينمائيون على المؤلف فكرة تحويل رواياته إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية أو مسرحية نظرا لطبيعة المواضيع النفسية المطروحة .غير أن مساهمات الروائي كانت كثيرة في كتابة السيناريو ، فقد كتب رشيد بوجدرة سيناريو فيلم " علي في بلاد السراب " إخراج أحمد راشدي (1978) و كذلك الفيلم التلفزيوني " نهلة " إخراج فاروق بلوفة (1981) ، و في المغرب يقدم رشيد بوجدرة سيناريو فيلم " غراميات " للمخرج لطيف لحلو في حين يكتب الروائي المغربي طاهر بن جلون الحوار ، مساهمة منه في الحركة السينمائية المغربية ، و لكن جهده الأدبي الروائي يأخذ طريقه إلى قاعات السينما بفضل المخرج حميد بناني الذي اقتبس فيلمه " صلاة الغائب " من نفس رواية الطاهر بن جلون (57) ،و تقتبس له السينما الإيطالية رواية "المنزوية الوحيدة " التي كتبها سنة 1981 .

و في المغرب أيضا يقوم المخرج إدريس المريني باقتباس رواية " بامو " لأحمد زياد .(58)

أما الروائي مالك حداد (1927 - 1978) الذي برز مع أول رواية له " الإنطباع الأخير " و " التلميذ و الدرس " , " سأهبك

غزالة " و " رصيف الأزهار لا يجيب " وغيرها من الأعمال الأدبية المتميزة ، فلم تحول أعماله الروائية إلى السينما أو التلفزيون أيضا ، و لكنه كتب سيناريو فيلم قصير " مثل النسمة" و هو أول فيلم يخرجه عبد الرحمان بوقرموح سنة 1965 ، كما يتلقف المخرج السينمائي محمد نذير عزيزي حكاية لمالك حداد كتبها للإذاعة فحولها إلى فيلم سينمائي بمساعدة الدكتور خالد بن ميلود، و هي قصة " زيتونة يولهيلات " (1977) .

أما الأديب مراد بوربون (المولود سنة 1938 بجيجل) صاحب رواية "جبل الوزال Le Mont Des Genets " 1962 و" المؤذن " 1968 فلم يحالفه الحظ أيضا مع السينمائيين الجزائريين .

لقد كان مراد بوربون من السباقين إلى احتضان الثورة الجزائرية ، غير أن ظروف الحرب اضطرته إلى مغادرة البلاد ليتوجه إلى باريس ،أين شارك في إضراب الطلبة سنة 1956 ، و لهذا لم يطل بها المقام ، فتوجه إلى تونس ، أين ساهم في ظهور مسرحية " الجثة المطوقة " لكاتب ياسين ، و قد اقتحم عالم التمثيل فيها سنة 1958 .

كما ساهم في الحركة السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال بكتابة سيناريو " حصاد الفولاذ " الذي أخرجه عبد الرحمان بوقرموح سنة 1982 .

و من بين الروائيين الجزائريين المشهورين بعد جيل الخمسينات

نجد رشيد ميموني (ولد ببودواو 1945) ، تخرج من جامعة الجزائر ، و درس بالمدرسة العليا للتجارة ، و لكنه مال إلى الأدب فكتب عدة روايات نذكر منها " الربيع لن يكون إلا أكثر جمالا" " 1978 ، ثم تبعتها " النهر المحول " 1982 ثم " حزن للعيش " 1983 و " طومبيزا " 1984 و " شرف القبيلة " 1989 و " حزام الغولة " 1990 و " اللعنة " 1993 .

توفي رشيد ميموني بباريس سنة 1995 ، و لم يقتبس من رواياته إلا " شرف القبيلة " الذي أخرجه محمود زموري 1992 .(59)

نتائج الفصل الأول :

مع بداية القرن العشرين بدأت تتضح الملامح الفنية للسينما ، بعدما كانت ترصد فقط لحظات حية من الواقع لتنقل على شرائط فيلمية .
أدرك جورج ملياس بذكاء أن العروض السينماتوغرافية يمكن أن تستعين بالمجال القصصي ، ليكتمل الاستعراض ، و يجذب الجماهير إلى القاعات ،و بهذا حدث التزاوج بين السينما و المسرح ، و بين السينما و الأدب .
ففي البداية صورت بعض القصص المأثورة مثل سندريلا أو القصر و الأشباح أو أحلام البابا نويل ، و مع توالي الأحداث و تزايد الطلب على مشاهدة تلك الأفلام الصامتة القصيرة ، انتقل ملياس إلى بعض الروايات المشهورة ، فصور روايات جول فيرن و منها " عشرين ألف قدم تحت الماء " أو " السفر إلى القمر " .
و لضمان نجاح تلك العروض السينماتوغرافية فقد استعان بعض المنتجين برجال المسرح من ممثلين و مخرجين ، فآلات التصوير وحدها غير كافية لبناء عمل فني ، و ظل الممثلون المسرحيون لمدة طويلة مسيطرين على الإنتاج السينماتوغرافي فالحركات و الملامح و التصرفات كانت كافية لصنع أفلام صامتة .و مع

نهايـة العشـرينيات مـن القـرن العشـرين توصـل المخترعـون مـن تسجيل الصوت البشري الطبيعي و مزجه بالصورة و بالموسيقى ، ليكتمـل العـرض السـينمائي ، و يلتحـق بـالفنون السـابقة ، بـل استطاع السينماتوغراف من الجمع بين عدة فنون في عمل واحد ، فحقت تسميته بعدئذ بالفن السابع .

مع بروز السينما الناطقة ، ازدادت الصلات بين السينما و الفنون الأخرى ، و أحس الكثير من المبدعين بأهمية الفن الجديد، و ما يقدمه لهم من مزايا تختلف عن الفنون الأخرى ، فبدأ الكثير من الفنانين الدراميين و الأدباء يخوضون في الكتابة السينمائية ، أو حولت أعمالهم المسرحية أو الروائية إلى أفلام سينمائية ، بل إن الكثير منهم وقف خلف الكاميرا ليدير إخراج أفلام سيينمائية .

و سارت السينما العربية ممثلة في السينما المصرية في نفس النهج ، فكانت رواية زينب لمحمد حسين هيكل رائدة في هذا المجال ، أما السينما الجزائرية فقد خاضت تجربة الاقتباس من المسرح و بنسبة أقل من الأدب ، و لكن الاقتباس أخذ مشارب عدة منها التاريخ ، الأسطورة ، التراث ، الدراسات السوسيولوجية ...

إن العدد القليل من الأعمال الروائية الأدبية المنقولة إلى السينما و التلفزيون ، كانت مقيدة بنظرة المخرجين ، فجل المخرجين الجزائريين يكتبون السيناريوهات بأنفسهم ، مما قلص عدد كتاب

السـيناريو فـي الجزائـر ، و انعـدم فيهـا المتخصصـون ، و هـذا الوضع أثر على طبيعة الأفلام المعروضة ، فالمخرجون يصبون جل اهتمامهم على الجانب التقني ، أو الفني الاستعراضي ، أكثر من فنيات الكتابة و بناء العمل القصصي المصور .

إحالات الفصل الأول :

1 –حنا فاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي ج 2 ص 596 .

2 – Lantry el Foul :

Traductologie Littérature Comparée,p113

3 –حنا فاخوري : المرجع السابق ج 1 ص 109

4 –نفسه ج 2 ص 112

5 –عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر قضايا و رؤى وتجارب، ص 100

6 – Atia Abu Naga :Recherches sur les Thèmes de Theatre et leurs Traductions en Arabe Moderne p 53

7 –نفسه ص 54

8 –نفسه ص 60

9 – صلاح دهني : قضايا السينما و التلفزة في الوطن العربي ، ص 70

10 –عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ص 185

11 –نفسه ص 184

12 – Roger Boussinot :L'encyclopédie du Cinéma , Tome 1 p7 .

13– René Jeanne–Charles Ford :Histoire Illustrée du Cinéma ,tome2 p 25

14- Roman Jacobson :Questions de Poetique ,p 105

- 15- Lo Duca :Techniques du Cinéma, p 65

Georges Sadoul: Dictionnaire des Films , p 181 – 16

17 –صلاح دهني : المرجع السابق ص 83

18 –نفسه ص 83

19−Roger Boussinot :Encyclopédie du Cinéma ,t1 p7

20- Georges Sadoul: Dictionnaire des Films−,p 155

Roger Boussinot :Idem p 7 − 21

22–مجلة العربي العدد 439 ص 113 .

Roger Boussinot :Idem p− 23

René Jeanne–Charles Ford :Histoire Illustrée du − 24

Cinéma ,tome3,p 128

Roger Boussinot : Idem Tome 2 , p1031 −25

26- Jean Déjeux: La Littérature Algérienne

Contemporaine ,p75

Abdelghani Megherbi :Le Miroir Apprivoisée , p131 – 27

MediaSud ,N8,p20 −28

29 –نيومارك بيتر : الجامع في الترجمة ، ترجمة حسن غزالة ، ص 236 .

Roger, Boussinot Idem Tome1 ,p 982:– 30

: René Jeanne–Charles Ford:Idem ,Tome 3,p128− 31

Roger Boussinot:Idem p583−32

33 –نفسه ص 583

34 – نفسه ص 310

35 – Georges Sadoul: Dictionnaire des Cinéastes P7.

36 –ر.م . البيسرس : تاريخ الرواية الحديثة ، ص 337 .

37 – Cinéma Action ,p182

38 – Bouziane Benachour :Theatre Algérien , p185

39 - الشاشة 2 العدد 53 ، ص 15 .

40 –العربي العدد 514 ، ص 145 .

41 –نفسه ص 141 .

42 – Cinéma Action : , p78

43 –صلاح دهني : المرجع السابق ص 83 .

44 – Claude Michel Cluny :Dictionnaire des Nouveaux Cinémas Arabes ,p 238

46 –صلاح دهني :المرجع السابق ص 83

47 –نفسه ص 71

48 –سلالي علي (علالو) :شروق المسرح الجزائري ، ص 12

49 –مخلوف بوكروح :المسرح و الجمهور ، ص 41

50 – نفسه ص 37

51 – نفسه ص 44

52 – مجلة الموقف الأدبي، السنة الخامسة ، العدد3 ، 1975 ، ص 154

53 –نفسه ص 146

54 – Arabies :n19-20, p96

55- Media Sud ,n5,p47

56 - مجلة الاختلاف العدد 1 ، جوان 2002 ، ص 31

57 –العربي ، العدد 514 ، ص 139

58 –نفسه ص 139

59 – Media Sud,n4,p18

الفصل الثاني :
الترجمة بين سيميائية

السيميائيات و الترجمة :

كانت الترجمة منذ أزمنة سحيقة و لا زالت وسيلة هامة للتواصل بين الشعوب ، و بالرغم من تطور الدراسات الترجمية إلا أن القول باستحالة الترجمة لا زال متداولا ، نظرا لاختلاف اللغات و تباينها لما تحمله من رصيد فكري و ثقافي و تجسيدها لواقع نفسي يختلف حتما بين اللغات ، حتى بين اللغات ذات القرابة الواحدة .

و قد نبه الجاحظ في كتابه الحيوان إلى استحالة ترجمة الشعر ، لما يحمله من خصائص إيقاعية و بنية شعرية ، لا يمكن بأي حال نقلها من لغة إلى لغة .

" و الشعر لا يستطاع أن يترجم و لا يجوز عليه النقل .و متى حول تقطع نظمه و بطل وزنه و ذهب حسنه و سقط موضع التعجب .لا كالكلام المنثور .و الكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن و أوقع من المنثور " .(1)

كما تصدى لفكرة ترجمة النصوص الأدبية الفرنسي دو بلاي 1549(du bellay) من خلال مؤلفه " defense et illustration de la langue française " .و أثار نفس الفكرة جورج مونان من خلال كتابه " les belles infidèles " فالترجمة غير قادرة على

إنتاج الأصل إلا في حدود معينة وبمقدار معين ، و يخلص إلى أن الترجمة غير قادرة أن تكون الأصل .(2)

كما أكد ولهلم فون همبولدت wilhelm von homboldt في مقدمة ترجمته لمسرحية "أغاممنون agamemnon " لأشيل achile إن المعنى الأصلي لا يوجد إلا في النص الأصل .(3) فالاختلاف بين اللغات موجود في نظره ، و ذلك ناتج عن اختلاف البنى و التراكيب ، فلكل لغة بنيتها المتميزة الناتجة و المؤثرة في طرق تفكير أصحابها .(4)

و يوضح ذلك جورج مونان حين أشار إلى أن التجربة الشخصية غير قابلة للتوصيل بمجموعها ، مما يجعل من الترجمة عملية جزئية ، و لا يمكن أن تكون تامة .غير أن جورج مونان يركز على أن الاتصال هو لب العملية الترجمية و يبقى دائما ممكنا بالرجوع المواقف المشتركة بين المتكلم و المخاطب أو بين المؤلف و المترجم .(5)

و ترفض دانيكا سلسكوفيتش Danika Seleskovitch أن تكون الترجمة مجرد نقل للدوال و تتبع مدى تطابقها ، بل تعتبرها عملية تلفظ الأفكار أي تحويلها من حالتها المجردة إلى المحسوسة .(6) .فالمترجم يعيش بين عالمين ، و نظامين مختلفين . و مهما كانت صعوبات الترجمة فهي قائمة منذ ألاف السنين ، تظهر كلما دعت ضرورة التواصل بين الشعوب أو الأجيال أو الحضارات

.لذلك يوجه جورج مونان خطابه إلى الباحثين في مجال الترجمة يدعوهم إلى تجنب تعميم النتائج القائلة باستحالة الترجمة ، و البحث في أسباب إخفاق الترجمات الكثيرة .(7)

إن الإقرار بوجود ترجمة فعلية خارج النطاق النظري ، لا ينطبق على المجال اللغوي المحض ، أي الترجمة بين لغتين مختلفتين ، إنما له وجود فعلي بين الأشكال المتباينة للتعبير و التواصل .

فالأحاسيس و العواطف و المواقف تترجم إلى لغة منطوقة أو مكتوبة أو تتحول إلى شعر أو قصة أو رواية ، و أحيانا تتحول إلى أنغام موسيقية أو لوحة زيتية ، فالإنسان يعيش في فلك سيميائي (sémiosphére) متداخل.

الأحلام و الخطاب السيميائي :

في سنة 1991 قدم المخرج المصري يوسف شاهين (1926-2008) فيلما تاريخيا "المهاجر " اقتبسه من كتاب الأسفار ، حلل فيه المظاهر السياسية الدينية و الاقتصادية للمجتمع المصري الفرعوني القديم ، و كعادة يوسف شاهين في معالجة القضايا الشائكة ، فالإطار التاريخي يشكل في أعماله السينمائية ركيزة ثقافية نفسية لمعالجة الأحداث الراهنة ،(8) لم يكن الفيلم الوحيد الذي يثير نقاشا في مصر ، فقد سبق ليوسف شاهين أن أخرج مجموعة أفلام متميزة في السينما المصرية ، منها "الناصر صلاح الدين " 1963 و " وداعا بونابرت " 1985 و " اليوم السادس " 1986 .

و لم تكن أفلامه الأخرى أقل أهمية ، بل أثارت انتباه النقاد و الجمهور ، و منها " بابا أمين " 1950 و " ابن النيل " 1951 و "صراع في الوادي " 1954 ، و "باب الحديد " 1958 و "جميلة الجزائرية " 1958 و " الأرض " 1969 و " عودة الابن الضال " 1976 و " إسكندرية ليه " 1978 .

إن فيلم " المهاجر " أثار نقاشا حادا ، و المخرج حين أقدم على تصويره ، كانت له رؤيته الخاصة المطروحة للنقاش ، غير أن العمل اصطدم برؤية المتلقي المشاهد ، المتأثر بدوره بالراهن من

التاريخ و الأحداث .

إن فيلم " المهاجر " هو اقتباس حر لقصة النبي يوسف عليه السلام المذكورة في الأسفار و في القرآن الكريم ، و بالرغم من تغيير المخرج أسماء الأبطال إلا أن تشابه الأحداث بين القصتين جلي لكل مطلع على القصة الحقيقية ، فالبطل اسمه "رام " و العزيز " أميهار " و زوجته " سمهيت ".

بلغت قصة النبي يوسف درجة من القدسية بحيث غدت تراثا عالميا ، يقتبس منها المبدعون في السينما و التلفزيون من مختلف الثقافات ، و لا يتوقف الأمر عند يوسف شاهين ، بل سنجد دائما من تستهويهم القصة فيحولونها إلى عرض سينمائي أو تلفزيوني .

إن مكمن الجدة في القصة ، أنها تؤرخ لفن الترجمة عند البشرية، فقد كانت الترجمة مجالا واسعا يستخدمه الإنسان لنقل الأفكار و المشاعر من حالة إلى أخرى ، و من مجال إلى آخر ،و هكذا تذكرنا النصوص المقدسة أن النبي يوسف كان يترجم لغة الأحلام و يفسرها .

ففي سياق حديثه عن الأحداث التي عايشها النبي يوسف عليه السلام ، يذكرنا النص القرآني بأنه أوتي علما إلهيا يمكنه من تأويل الأحاديث . و لذلك حين عرض عليه رجلان ممن سجن معه ما رأياه في مناميهما فسر لهما ما أغلق عليهما من المعاني

الغامضة .

" و دخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا و قال الأخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه ".سورة يوسف الآية 36 .

و بعد ذلك يرى الملك في المنام رؤيا غريبة و مريبة .

"يوسف أيها الصديق افتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف و سبع سنبلات خضر و أخر يابسات "يوسف الآية **47**

و لا شك أن الفتيين رأيا مثل الملك مشاهد مرئية لأحدهما و هو يعصر الخمر و لثانيهما و هو يحمل فوق رأسه خبزا ، و كذلك رأى الملك صورا لبقرات عجاف يأكلن السمان و صور سنابل خضراء و أخرى يابسات .و هذا ما يدل على أن الإنسان كان يتعامل مع الصورة في أحلامه ، يخزن أنواعا كثيرة من الصور الطبيعية في ذاكرته يستقيها من الوجود المحيط به ، و هذا ما يجعل الإنسان في العديد من المواقف يسترجع صورا ماضية فيستيقن أنه رآها من قبل .

ثم ما كان من الفتيين و الملك إلا أن ترجموا تلك الصور التي رأوها إلى لغة جديدة أي اللغة الطبيعية البشرية .و مادامت الوقائع التي رآها الملك غريبة و عجيبة محملة بالرموز و العلامات الأيقونية التي لا يتسنى لأي أحد فك رموزها إلا العارفين بعلم الرموز من السحرة و الكهان فقد عرض الملك دقائق منامه على حاشيته .

" و قال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف و سبع سنبلات خضر و أخر يابسات يا أيها الملأ أفتوني في رءياي إن كنتم الرؤيا تعبرون "يوسف الآية 43

و كان رد الكهنة أن صور المنام ما هي إلا أضغاث أحلام مما يبين أن المصريين القدامى تعاملوا مع أنواع كثيرة من الأحلام منها العادية التي لا تحمل معنى محددا و نوع آخر يحتاج إلى تفسير أو تأويل .

" قالوا أضغاث أحلام و ما نحن بتأويل الأحلام بعالمين " يوسف **44**

و قد كان يوسف يتمتع بقدرة فائقة على تفسير الرموز و العلامات و الإشارات اللغوية لذلك وصف بأنه يعلم تأويل الأحاديث أي اللغات .

" و كذلك يجتبيك ربك و يعلمك من تأويل الأحاديث " الأية 6

و بهذا تمكن من تأويل الرؤيا الأولى فأخبر الرجل الأول بأنه سيسقي الملك خمرا و الثاني سيصلب فتأكل الطير من رأسه .

"يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا و أما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه " الآية 41

و أما تأويل حلم الملك ، فقد فسره يوسف بأن سبع بقرات سمان و السنابل الخضر هي السنوات السبعة من الخير الوفير ، أما البقرات العجاف و السنابل اليابسات فهي سنون قحط و مجاعة .

" قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلا مما

تأكلون ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلا مما تحصنون " 47-48 .

و هكذا فإن قصة يوسف تظهر لنا علاقة اللغة بالصورة من جهة و علاقة اللغة باللغة من جهة أخرى ، فالأحلام التي يراها الناس في المنام هي صور الأشياء ، و الوقائع تتراءى للنائم و كأنها شريط مرئي ، و لكن الشخص الحالم لا يمكنه بأي حال من الأحوال تجسيد الصور التي رآها في منامه لذلك يلجأ إلى ترجمة ما رأى من خلال اللغة .

يمثل الحلم ظاهرة نفسية تتجسد من خلال صور أحداث يعيشها الحالم حالة نومه ، و قد شغلت الأحلام تفكير الأمم القديمة و علماء الحضارات السابقة ، لأنها تمثل لغزا ، فقد استعصى على الباحثين إدراك حقيقة الحلم و دوافعه و تكوينه و نتائجه .

فالإنسان منذ الخليقة إلى الآن يقضي في مدة زمنية في حالة نوم، يرى فيها أحلاما و رؤى و منامات ، يجسد فيها صور حياة غير طبيعية ، و بالتالي فقد تعامل الإنسان مع الصورة غير الثابتة منذ أن وجد على وجه الأرض .

تحوي قصة يوسف أحداثا غريبة ، لم تتمكن جل الشخصيات الحالمة فيها من تفسير ما رأته ، و لهذا تلجأ إلى من يفك شفرات الحلم .

فتحتاج اللغة حينئذ إلى شرح و تفسير بنفس اللغة ، بيد أن

المفسر و المؤول في هذه الحالة لا يفسر معجميا و دلاليا تلك الخطابات و إنما يفسرها سيميائيا ، إذ تغدو صور المنام رموزا و علامات لدوال خفية لا يشرحها إلا متبصر بتوليد الدلالات . ولهذا يلجأ المفسرون إلى دلالات الأيقونات لتفسير الأحلام.

قد يكون الحلم مباشرا لا يحتاج إلى تأويل ، و في بعض الأحيان يكون غامضا لا يفسره إلا من يدرك رموزه و إواليات تعبيره.

هذا النوع من العروض الحلمية هو انزياح عن المعيار ، إنزياح عن العرض المنطقي للأحداث ، و هنا يمكننا تشبيهه بحالة الإنزياح الأدبية ، المتمثلة في المجاز و الاستعارة ، فالأديب حين يلجأ إليهما فإنه يترجم لغة بلغة أخرى ، أو دلالة بدلالة أخرى ، و هكذا يتحدد جليا دور الأديب كواسطة بين لغتين أو نسقين .

" إن اللغة الأدبية لغة استثنائية أي عبارة عن عدول بالنسبة للغة المعيارية ، فتنتج رموزها الخاصة و أنساقها المتميزة و نصوصها السيميائية ، و عليه فإنها هي ذاتها ترجمة ، لأنها تشتغل على المجاز ، و المجاز هو العبور و الانتقال ." (9)

إن التداخل بين الحلم الصورة و الحلم النص اللغوي ، فرضه الانتقال من المرئي إلى اللغوي (10) ، فاللغة تعبر عن تفاصيل الصورة الحلمية ، مثلما يوضح النص الأدبي تفاصيل الواقع .

يرى الناس يوميا و هم يغطون في النوم أحلاما أو عروضا صورية ، قد تكون أحيانا نابعة من صميم رغباتهم المكبوتة أو

كـوابيس تـزعجهم سـببها انزعـاج نفسـي أو جسـماني أو أحـلام رمزية .

و قد سبق للعلماء المسلمين تقسيم الرؤيا إلى ثلاثة أنواع و هي: - الرؤيا الصادقة - حديث النفس - أضغاث أحلام .

فالأولى فيها بشارة و إخبار بـأمر ، أما الثانيـة فتنتج من رغبات النفس المكتوبة في عالم الحقيقة فيلجأ النائم إلى تحقيقها عبر عالم الحلم و الصور ، في حين تكون الثالثة أحلاما فاسدة .(11)

و إنما استوحى العلماء هذا التقسيم من حديث الرسول صلى الله عليه و سلم القائل :

" الرؤيا ثلاث : فالرؤيا الصالحة بشرى من الله و رؤيا تحزين من الشيطان و رؤيا مما يحدث المرء به نفسه " .

من هذا التقسيم نخلص أن الخطاب الحلمي المرئي له ثلاث وظائف عند علماء الإسلام تواصلية و تعبيرية و محايدة ، أما الرؤيا الصالحة فهي تواصلية و التعبيرية فهي أضغاث الأحلام أما الحيادية فهي الكوابيس .

و من النوع الأول ما يرد بخطاب مباشر ، و يتحقق حسبما رآه النائم على صيغة المماثلة ، أو قد يرد مجازيا يحتاج إلى من يعبره للوصول إلى حقيقة مشاهد الرؤيا .

و قد اهتمت الشعوب القديمة بالرؤيا ، و أدرك الكثير منهم جوهر العملية التواصلية الناتجة عنها ، سواء عند الشعوب الحاملة للفكر

الديني الصحيح أم غيرها من الشعوب ، لذا نلاحظ في سورة يوسف أن الرؤيا يراها النبي يوسف كما يراها رفيقاه في السجن و الملك و هم من غير المؤمنين .

كما أن الملك حين رأى منامه أمر مباشرة العالمين بتأويل الأحلام بأن يفسروه له فعجزوا .

ظلت خطابات الأحلام هاجس الشعوب و الحضارات الإنسانية من الأشوريين و البابليين و المصريين و اليونان ، فقد استعملوا قوة الأحلام لعلاج الأمراض و بخاصة العقم من خلال ما عرف ب(Incubation) .

كما ألف أبيقراط (460 -370 ق.م) كتابا ضمنه طرق التعرف على أمراض الجسم البشري عن طريق تحليل الأحلام " Traité D'hygiene D'hypocrate " ، و عرف عن سقراط أنه ألف في نفس المجال ، و في القرن الرابع بعد الميلاد يتعرض ماكروب إلى أراء السابقين حول الأحلام في مؤلفه " Commentaire Du Songe De Scipion " .

و في الفرن الثاني عشر يكتب رجل الدين الكنسي أرشي دو كلارفو كتابه " النفس و الروح " ضمنه خلاصة العلماء اليونان و الرومان حول الأحلام و أنواعها ، حيث يوردها كالتالي :

1 – Oraculum : أحلام موجهة من الله إلى عباده .

2 –Visio : الأحلام التنبئية الواضحة .

3 –Somnium : الأحلام التي تستدعي التأويل .

4 –Insomnium : الحلم العادي .

5 –Phantasma :الأحلام الناتجة عن الإفراط في الأكل و الشرب .

و هي نفس التقسيمات التي رآها اليونان و الرومان مع فروق بسيطة بينها .(12)

و في العصر الحديث اعتبر سيغموند فرويد الأحلام وسيلة لتحقيق الرغبات المكبوتة ، و من خلاله برزت نظرية التحليل النفسي ، ثم أعقبها كارل غوستاف يونج بنقد علمي اتخذ بدوره طابع النظرية إذ يرى إن الأحلام ما هي إلا تعبير عن صور اللاشعور الجمعي (النماذج العليا) ، ثم تلتهما نظرية التنبيهات الخارجية و النظرية الفيزيولوجية .(13)

و هكذا قسم علماء النفس الأحلام إلى خمسة أنواع :

أ – الحلم الواضح (Lucide) : يعتبر الحالم المشاهد المرئية غير حقيقية و لكنه يندمج معها .

ب – الحلم الدقيق (Particulier) : هو الحلم المطابق لواقع الحالم .

ج – الحلم الملازم (Concomitant) : هو الحلم الذي يصادف واقعا خارجيا ، كأن يسمع الحالم صوتا أو ضجيجا قد يتطابق مع صوت أو ضجيج في الواقع .

د –الحلم المتكرر (Récurrent) : هو الحلم المتكرر المتماثل في بعض جزئياته أو قد يتكرر كليا .

ه –الحلم الإنذاري (Prémonitoire) :و هي أحلام تنبئية ، تطلع الحالم على أخبار مستقبلية .

و –الحلم المبدع (Creatif) : هو الحلم الذي يوحي لصاحبه بفكرة أو عمل فني أو اختراع ما ، مثلما حدث للأديب إدغار ألان بو إذ كان يستلهم قصصه من أحلامه ، أو الروائي روبير لوي ستيفنسن الذي بنى شخصيات روايته " الحالة العجيبة للدكتور جكيل و السيد هايد " .(14)

لقد تعاملت الحضارات البشرية القديمة و الحديثة مع ظاهرة الأحلام العجيبة على أنها عملية تفسير و تأويل ، فالحلم بنظامه الأيقوني السيميائي يترجم إلى نظام اللغة ثم يتم تفسير رموزه باللغة أيضا ، إلى أن توصل الإنسان في العصر الحديث إلى اكتشاف آلات التصوير السينمائية التي مكنته من عرض أحلامه سواء أكانت حديث نفس أو كوابيس على شاشات العروض السينمائية و التلفزيونية.

لقد تجلى منذ البدايات الأولى للسينما تماثل العرض السينمائي بالأحلام ، فحين تطفأ الأنوار و يسود الظلام قاعة العرض ينتقل المشاهد من عالم الحقيقة إلى عالم الأحلام .

" إن الليل البطيء الذي يخيم على قاعة العرض السينمائي يعادل حركة

إغلاق العينين و عند ذلك تبدأ على الشاشة و كذلك داخل الإنسان ذاته رحلة في الظلام المجهول ، فتظهر الصور كما تفعل في الأحلام ثم تختفي ، تكون مضيئة و قاتمة ، و يصبح الزمان و المكان شيئا مرنا فيضيقان و يتسعان كما يراد لهما ، و يصبح التسلسل المنتظم و القيمة النسبية للمدة التي تستغرقها غير متجاوب مع الواقع ".(15)

إن حالة المشاهد أمام الشاشة في الظلام شبيه بحالة التنويم المغناطيسي أو على الأقل تمتزج فيه حالة النوم و اليقظة ، إذ يبدو المشاهد عديم الحركة في كرسيه ، مستريحا استراحة تامة بالإضافة إلى حالة من السكون .

بيد أن حالة الحالم الحقيقي تختلف جوهريا عن حالة المشاهد ، كون الأول يعيش حين مشاهدته الحلم او الكوابيس حالة عجز فظيع ، إذ يرى نفسه يقوم بالأحداث أو يعاني من آثارها لا يمكنه الفرار منها حتى يستيقظ ، بينما يعيش المشاهد حلمه بعقله، إذ يدرك جيدا أنه أمام مشاهد مرئية غير حقيقية ، فيتفاعل معها بفعل التنويم المغناطيسي الواعي ، إذ يمكن للمشاهد أن يوقف هذا التأثير بمجرد الخروج من القاعة .(16)

يؤكد عالم النفس جيمس هيلمان في كتابه " La Beauté Du Psyché 1993 " على أن النائم يدرك أحداث الحلم من خلال الأنا الحالم و الأنا (الحقيقي) ، فالأنا الحالم يندمج كليا أو جزئيا مع صور الأحداث ، بل هو في كثير من الأحيان جزء منها ، في

حين يقاوم الأنا الذي يمثل حالة الشعور و الإدراك كل شيء غريب عنه .و يصل جيمس هيلمان إلى أن الشخصيات البادية للحالم ليست نسخا من الواقع يعيد تصويرها الحالم بفعل تأثير الكبت أو الحالات الشعورية المتأزمة ، بل هي شخصيات مستقلة و كائنات منفصلة عن الحالم و عالمه .(17).

و ليس من الغريب أن يحدث تأثير قوي من تيار اللاوعي على الحركة السينمائية في أوروبا ، مما حدا بالكثير من المخرجين إلى ترصد المظاهر الخفية للنفس الإنسانية ، و محاولة إسقاط الصور العالقة في اللاشعور على العروض السينمائية المشاهدة و المحسوسة في عالم الوعي .

فاستغل بذلك المخرج الفرنسي ألان ريسني رواسب الذاكرة و متاهاتها النفسية من خلال فيلمه " السنة الأخيرة في مارينباد " 1963 ، كما لجأ لويس بونويل الإسباني إلى المزج بين واقعية الصورة و بين المذهب السريالي ، مما مكنه من تحويل لغة السرد السينمائي إلى لغة أحلام و بخاصة في فيلمه " الصعود إلى السماء " Subido al Ciedo 1951 .

و في ألمانيا يحاول ألكسندر كلوج أن يخترق السرد السينمائي عن طريق الومضات الخاطفة و كسر بناء الحبكة ، إذ لا يمكن تلخيص مضمون فيلمه الأول " فتاة بدون تاريخ " 1966 و الثاني " الفنانون في السيرك " 1968 و لا يمكن تحديد بنيتهما

السردية .

" الفيلم يتركب في تصور المشاهد ، فهو ليس عملا فنيا يعيش لذاته على الشاشة ، لهذا السبب يجب على الفيلم أن يشتغل مع الأفكار المتداعية (الأفكار أو الصور أو الأحاسيس) (18)التي تتحرر من ذهن المشاهد بفضل المؤلف " .(19)

اما أهم مخرج سينمائي عالمي استطاع بذكائه و حسه الفني المزج بين تقنيات الفن السينمائي و بين أحلامه و هواجسه و ذكرياته فهو الإيطالي فيدريكو فيليني ، كانت أفلامه بمثابة أحلام معروضة على شاشات السينما ، فأفلام مثل " ثمانية و نصف "Huit et Demi 1963 و " الهجاء الكبير " Satyricon 1969 أعادت بناء ذكرياته الحميمة ، فقد عاش الحرمان و الفقر و الوساوس ، فاستطاع بمهارة تصوير حالاته النفسية اللاواعية من خلال أعمال فنية سينمائية .

إن الإسهام الواعي لأحلام فيليني و مكبوتاته أساسي في أعماله السينمائية ، لذا يعتبر النقاد مجمل أعمال فيليني محاولة للتخلص من تلك المكبوتات .(20)

" أنا دائما أحكي سيرتي الذاتية ، حتى و لو قصصت سيرة سمكة ..ربما هي (حياتي) حكاية فيلم لم أتمكن بعد من تصويره .."فيليني.(21)

إن فيليني صور معاناته الدراسية في شبابه على شكل كوابيس في فيلمه ثمانية و نصف ، و بعث من جديد إحساس البراءة حين

هــرب ذات يــوم مــن الدراســة ليلتحــق بالســيرك و يتمتــع باستعراضاته في فيلمه " المهرجون " 1970 ، كما رسم ملامح البلدة التي ولد فيها "أرميني " في فيلمه " أماركورد " 1974 .

" فأفلام فيدريكو فيليني أحلام تقوم على حرية الجمع بين الصور بالتنسيق مع الحركات التي يسير بها اللاوعي ". (22)

و على العموم حاول فيدريكو فيليني أن يجسد ما لا يمكن تجسيده ، و قد أفلح في ذلك .(23)

و كان المخرج و الروائي و المسرحي جون كوكتو يعتبر السينما وسيلة للتعبير عن ذاته بطريقة تشبه الحلم ، كانت محاولاته المستمرة تبحث عن شخصية عجيبة تسكنه .فالخيال في نظره يفرض الحقيقة ، و كلما توغل المخرج في عالم الخيال كلما فرض عليه تصوير الواقع .

" كلما بذلت جهدا أكثر لدراسة صناعة الفيلم كلما أدركت أن فعاليته تعود إلى الجانب الحميمي و الاعترافي و الواقعي .إن الفيلم ليس حلما نرويه بل هو حلم نعيشه " .(24)

الترجمة و إشكالية التحويل :

نحن نعيش الآن ثورة تواصلية مكنت الصورة أكثر للتعبير عن اللغة ، و هكذا يمكن للفيلم السينمائي و العمل الدرامي التلفزيوني أن يترجم محتوى الرواية المكتوبة ، أو المسرحية المكتوبة ، و قد تتحول الرواية أو القصة إلى مسرحية معروضة على الخشبة . كما يمكن للكاميرا أن تنقل الحقائق اليومية لتعرض على شاشات التلفزيون العالمية ، و لكن يحكمها نظام التصوير أي التأطير (Cadrage) ،الذي يصور و يخفي في نفس الوقت ، و بالتالي يتحول الحدث الحقيقي إلى عرض مرئي مصور .
يشكل تحويل الدلالات من شكل تعبيري إلى آخر نوعا من الترجمة ، لا زال النقاش حولها حادا بين الباحثين ، بل إن الترجمة في ذاتها أخذت منعرجا جديدا ، باعتبارها تتعامل مع العلامات في نظر م .أوستينوف (M .Oustinoff) لذا فهي ليست مرتبطة باللسانيات فقط بل هي مرتبطة بمجال واسع إنه دراسات العلامات و السيميائيات .(25)
إن العلامات التي يحكمها نظام من الرموز و الإشارات يساعد على توليد دلالاتها ، على شكل أنساق دلالية تعتبر لغة بمنظور مجازي ، و يمكن حينئذ نقل دلالاتها من نظام تعبيري إلى آخر و هنا تحدث عملية الترجمة .

لقيت هذه الأفكار معارضة منهجية من طرف علماء السيميائيات فيما مضى ، حين تعرضوا إلى علاقة اللغة بالأنظمة السيميائية الأخرى ، فقد رأى فردينند دو سوسير إن اللسانيات جزء من علم شامل للعلامات سماه السيميائيات ، (26) غير أن اللغة تشكل النظام الأكثر تناسقا ووضوحا من الأنظمة الأخرى .

" إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام "(27)

و لذلك اعتبر رولان بارث أن السيميائيات فرع من اللسانيات ، فالنظام اللغوي الطبيعي هو الوحيد الذي يتمكن من إجلاء و تبيين مدلولات الأنظمة السيميائية الأخرى ، فلا يمكن للطعام أو اللباس أو الصورة أو الفنون أن تعبر عن دوالها بواسطة نسق من التعبير الذاتي أي لا يمكن أن نشرح مدلول صورة بواسطة صورة أخرى على أساس أن كل دال يفترض وجود مدلول .(28)

لقد أشار فردينند دو سوسير إلى أن العالم مليئ بالعلامات و بالتالي الأنظمة السيميائية مثل الآداب العامة و إشارات المرور و العلامات الفنية و الصور الإشهارية و العلامات الأيقونية المقدسة التي تفرض على المتلقي البحث عن مدلولاتها .

"اللغة نظام من العلامات ، يمكن مقارنته بأنظمة أخرى بألفبائية الصم و البكم و بالطقوس الرمزية و صور و آداب السلوك و بالإشارات الحربية .." . (29)

و في هذا المجال قام اللساني الأمريكي كينيث بايك بدراسة

مجموعة الحالات التي يجمع فيها المتكلون بين اللغة و الإشارات الجسدية و الملامح ، و في هذا دليل على الاستغناء عن المنطوق و استبداله بالمرئي ، و بخاصة في بعض المجتمعات.(30)

و يرى رولان بارث إن الفارق الجوهري بين اللغة و الصورة المتحركة (الفيلم) اعتماد اللغة على العلامات ذات العلاقة الاعتباطية ، مما يسهل التعبير عن اللغة بواسطة اللغة ، بينما تعتمد العلامة في الصورة على التماثل ، فكل دال يفرض مدلولا مطابقا كلية أو متماثلا تاما .

"فقوة الدال لا تكمن في وضوحه ، و إنما في إدراكه على أنه دال " رولان بارث .(31)

و على النقيض من ذلك سعى إميل بويسنس إلى التمييز بين الأنظمة السيميائية المختلفة ، فاللغة نسقية تعتمد على نظام معقد و لكنه متكامل ، إذ يمكن أن نشرح نصا لغويا بواسطة نص آخر ، بينما الأنظمة السيميائية الأخرى قد تكون لانسقية ، إذ لا يمكن أن نشرح مقطوعة موسيقية بمقطوعة أخرى .(32)

و لهذا يستخلص إميل بنفنيست إلى أنه لا يمكن لنظامين سيميائيين مختلفين أن يكونا قابلين للتحويل المتبادل ، فقيمة كل علامة لا تتحدد إلا في النظام ، و هو الذي يوجه سيرورة العلامات للتعبير عن دلالات كامنة في علامات أخرى من نفس النظام .(33)

إن إنكار وجود أنظمة سيميائية تعبيرية لا ينفي عدم وجودها في العالم الخارجي للإنسان ، و يظهر أنها عوالم مفتوحة على بعضها تسيرها علاقات متينة ، حددها إميل بنفنيست في ثلاث علاقات هي :

1 –علاقة توليدية : فالنظام اللغوي الصوتي يتولد عنه نظاما كتابيا ، و من الثاني يتولد نظام جديد للفاقدين البصر و هو نظام براي للكتابة .

2 – علاقة تماثلية : فالدال يحيل مباشرة إلى المدلول المماثل له بصفته الكلية في بعض الأنظمة السيميائية مثل الصورة .

3 –علاقة تأويلية :و هي أهم علاقة تربط بين اللغة و الأنظمة السيميائية الأخرى .(34)

فالأنظمة تتعالق مع بعضها بواسطة التأويل ، و النظام اللغوي الطبيعي يقوم بهذا الدور المحوري ، إذ بواسطة اللغوي نشرح و نفسر العلامات الإيقونية الأخرى مثل الصورة و الإشارات و صور الآداب العامة . .(35)

و هذا ما دفع بإميل بنفنيست إلى القول بعدم تطابق نظامين سيميائيين مختلفين ، فالدال و المدلول مرتبطان في اللغة بدلالات معينة لا يمكن أبدا أن تتماثل ، فلا يمكن لأي لغة سواء أكانت صوتا (ليس الأصوات اللغوية) أو صورة أو لونا أن تعبر عن ذاتها بواسطة صوت أو لون أو لغة أخرى .(36)

بيد أن الدراسات الحديثة تميل أكثر إلى إثبات العلاقات الكامنة بين اللغة البشرية الطبيعية و مختلف اللغات الأخرى أو الأنظمة السيميائية الأخرى ، فقد بات مؤكدا أن اللغة تمنح أدوات إجرائية و مفاهيم و رؤية لسانية ناضجة و عبقرية قد تمكن لا محالة أكثر من أي لغة مجازية أخرى إلى الولوج إلى إواليات الأنظمة السيميائية الأخرى .

" إن كل المعطيات الموصوفة في النموذج اللساني يمكن أن تتحول إلى كوة نطل من خلالها على الأنساق غير اللسانية " سعيد بنكراد .(37)

الترجمة بين سيميائية و الترجمة الشاملة :

بالرغم من تبشير فرديناند دي سوسير بالسيميائيات ، إلا أن العلم الجديد لم يستطع أن ينفصل عن اللسانيات ، و لعل توجيه دوسوسير إلى دراسة عالم الدلائل كان من وجهة نظر لسانية محضة ، أي أن السيميائيات لا يمكن أن تستغنى عن النظام اللساني لأنه أغنى و أحسن للتعبير عن أي نظام سيميائي آخر (38).

بالرغم من تفاني الباحثين في معرفة القوانين المسيرة لكل نظام سيميائي ، كان المبدعون يتنقلون من حقل سيميائي إلى آخر فالمسرحية تتحول إلى فيلم سينمائي و الرواية تتحول إلى مسرحية ، أو تنقل إلى أوبرات موسيقية ، و الفيلم ينتقل إلى عالم المسرح و حتى النصوص الأدبية الشعرية تتحول إلى لوحات تشكيلية أو العكس ، فالتحويل لم يفتر أبدا بالرغم من إنكار الباحثين إمكانية الانتقال من نظام سيميائي إلى آخر .

و قد كان رومان جاكبسون من السباقين الذين أشاروا إلى وجود ترجمة شاملة في بحثه القيم "المظاهر اللسانية للترجمة " Aspects Linguistique De La Traduction (1959)، فقد فتح المجال لدمج الترجمة في مجالات جديدة من بينها السيميائيات ، فالترجمة تتخذ أشكالا متعددة ، و الإنسان يقوم بعدة أنواع من

الترجمة في حياته اليومية لا تتجلى في طابع رسمي ، و إنما تفرضها ضرورات التواصل ، و لهذا صرح رومان جاكبسون بوجود ثلاثة أنواع من الترجمة ، مع تأكيده على وجود نوع واحد لا خلاف حوله ، و هو الترجمة الحقيقية ، و هو ما نعته بالترجمة بين اللغات (Traduction Interlinguale) و هي ترجمة علامات لغوية بواسطة علامات أخرى للغة مخالفة للأولى .و هذا النوع من الترجمة سماه جاكبسون" الترجمة" .

أما النوع الأول فهو الترجمة داخل اللغة الواحدة (Traduction Intralinguale) و هو تأويل علامات لسانية بواسطة علامات أخرى من نفس اللغة ، و سماه جاكبسون " إعادة الصياغة " Reformulation أو Rewording .

و النوع الثالث هو الترجمة بين سيميائية (Traduction Intersémiotique) و يسميها جاكبسون كذلك التحويل (39) (Trasmutation) .و قد أشار إليها أيضا أ.لوفو E.levault ، و سار على نهجهما أمبرتو إيكو حين أشار إلى وجود تدرج في أنماط الترجمة (Hierarchie de Types de Traduction) .

إن تسمية الترجمة داخل اللغة بإعادة الصياغة و الترجمة بين سيميائية بالتحويل يدل دلالة جلية حيرة رومان جاكبسون في نسبة هذه الأنواع إلى ميدان الترجميات ، أو هو تصريح بوجود نوع واحد من الترجمة و هو الترجمة بين اللغات المعترف به

عند جل الدارسين ، ووجود أنواع من الترجمة تتعلق بعلم الترجمة العام أو هي أنواع من الترجمة المجازية .(40)

في حين يميل الكثير من الباحثين في المجال السيميائي الترجمي إلى اعتبار الانتقال بالفن من وسيلة تعبيرية إلى أخرى هو ترجمة (38).

و يؤكد هذه النظرة السيميائي الإيطالي نيكولا دوسي –Dusi في كتابه " Il Cinema Come Traduzione.Da allattro:Lettteratura,Cinema,Pittura . (تورينو 1999) إذ يركز أبحاثه على انتقال الدلالات بين الأشكال التعبيرية المختلفة و مدى تكافئها ، و لذلك لا يعتبر الترجمة قضية علم الترجمة فقط ، بل يشترك فيه كل الفنون منها السينما و المسرح و الفنون التشكيلية ، فالترجمة بين أشكال متباينة ممكنة و يمكن اعتبارها أنواعا من الترجمة ، فتلك الأشكال التعبيرية تلتقي مع الأدب في كونها في حقيقتها نصوص بالمعنى الشكلي .(41)

و لهذا ينادي نيكولا دوسي بتوسيع اهتمامات الترجمة بالمفهوم السائد لتشمل أنواعا جديدة ذكرها قبله رومان جاكبسون ، و بهذا ينشأ ما يسميه م .لوتمانM.Lotman الترجمة.(42)

كما يعتبر ج . شتاينر في كتابه " مظاهر اللغة و الترجمة –ما بعد بابل " إن الترجمة بين سيميائية جزء من علوم متسعة للترجمة .(43)

و نفس الشـيء ينـادي بـه سيغر .س (segre .c –aviamento all analisi d’el testo litterario) فالترجمـة من نظـام سيميائي إلـى آخر تصنف ضمن الترجمة في العموم .(44)

أما توروب torop فيسميها الترجمة الشاملة من خلال مؤلفه "la traduction totale" ، و يوضح جيوردانو برونو Giordano bruno معنى الترجمة السيميائية بأنها ترجمـة من نظـام مرتكز علـى إحـدى الحـواس الخمـس إلـى نظـام آخـر ، و لكـن بشـرط الاعتمـاد علـى نظـام الدلالـة أو العقـل .فتتحـول العلاقـات بـين الأشـكال السـيميائية إلـى التعمـيم بـين سـيميائي Généralisation Intersémiotique ، فالعالم في جوهره نظام من العلامـات ، وكـل أشـكال المعرفـة و التواصـل تتخذ لهـا قواعـد تضـبط عمليـة توليـد الدلالات و يجمعها فلك سيميائي واحد semiosphére .

إن العالم الحديث يعيش حالة متميزة للتواصل ، مع تطور وسائل الإعلام المرئية و المسموعة ، و سرعة نشرها و بثهـا للرسـائل ، مما يفرض صرامة و دقة لتحليل مختلف الخطابات المتنـاثرة فـي الفلك السيميائي .

الترجمة بين سيميائية و إعادة إنتاج الدلالات :

من المؤكد أن الترجمة بين اللغات تعاني من تلاشي الكثير من دلالات النص الأصل ، نظرا لاختلاف اللغات ذاتها ، و قد يرجع السبب للمترجم ذاته الذي يفسر النص الأصل بطريقته الخاصة مما يفقد النص هويته .

يعتبر كلوفر C. Cluver إن كل نص مترجم ليس معادلا للنموذج الأصل ، فهو يحوي حتما شيئا ناقصا أو زائدا. on Semiotic Transposition 1989 .(45)

يواجه كذلك المترجم الناقل من شكل تعبيري سيميائي إلى آخر نفس العوائق التي يواجهها المترجم ، و قد أشار مايكل ماير قي مقال له " دراسات في القرن العشرين " إلى تصريح الباحث ت راتيغانT. Ratigan. القائل بأن الكلمة المحكية أخصب من الكلمة المكتوبة بخمسة أضعاف ، فما يقوله الروائي في ثلاثين سطرا يجب أن يقوله الكاتب المسرحي في خمسة أسطر .(46)

بالرغم من مبالغة الكاتب إلا أن تباين الأشكال التعبيرية قد يفرض نمطا من الكتابة ، يضطر فيه المترجم عن التخلي عن أجزاء هامة من النص الأصل أو الشكل الأصل و استبدالها بلغة جديدة .

فالرواية التي تتخذ اللغة وسيلة للتعبير تفقد مقاطع سردية يحولها الكاتب المسرحي إلى حوارات أو حركات تمثلية ، و قد يتدخل المترجم الثاني ليحول بعض الحوارات إلى موسيقى أو أضواء أو ديكور أو رقصات .

أما الفيلم السينمائي أو التلفزيوني ، فقد يتغاضى عن الكثير من المقاطع السردية و الحوارات و يستعين بتصوير مشاهد للممثلين أو الأماكن تغني عن اللغة السردية .

و هذا التحويل يشكل صعوبة الترجمة بين سيميائية ، فالروائي يقوم بعملية سرد المتخيل بطريقة أيسر مما يقوم بين المسرحي أو السينمائي ، اللذان يقومان بتخيل البدائل الحسية للنص المكتوب .إن الكاتب المسرحي مثلا لا يتخيل أحداثا يسردها فقط بل يعيشها من خلال شخوص يمثلون أمامه كما يقول غي ميشار (L'oeuvre Et Ses Techniques1983- Guy michar).(47)

فالكاتب الدرامي مزدوج الوظيفة (كاتب –مخرج) يكون قارئا و كاتبا في آن واحد ، إذ يفسر النص المكتوب (النص المسرحي المكتوب) ، كما يضطر في أحيان كثيرة إلى تأويله حتى يتمكن بعد ذلك من كتابته كتابة ركحية ، حسب قواعد الإخراج و التمثيل (48).

و بهذا قد تتعدد قراءات النص الواحد الإخراجية ، فمسرحيات شكسبير مثلا لا زالت تعرض بعد أربعة قرون من وجودها ، و قراءاتها لم تنته ، و عرضها على الخشبة قابل للتجدد كلما رأى مخرج رؤيته فيها .

بيد أن قراءات النص السابقة لعملية التحويل و الترجمة ، ليست أمينة في كل الأحوال ، فقد ينتج لنا المترجم في حالات كثيرة نصا جديدا قد يختلف نسبيا عن الأصل ، و ذلك تبعا لتفسير المترجم ، ففي كثير من الأحيان يستعصي النص على قارئه و لا يبوح له بمكنوناته ، و تتصدع العملية التواصلية بين النص و قارئه ، فتكون النتيجة أن أجزاء من الخطاب لا تصل للقارئ ، و حين يقدم هذا الأخير على نقله إلى لغة جديدة أو شكل جديد من التعبير و التواصل تضيع أجزاء كثيرة من النص الأصل .(49)

و قد تضيع أجزاء أخرى من النص الأصل بطريقة قهرية ، تفرضها طبيعة اللغة الجديدة ، فيضطر المترجم أو المؤلف الجديد إلى الاستغناء عن كثير من المقاطع النصية أو التضحية بها (50) و يؤكد ذلك كلوفر. س . C. Cluver في كتابه on semiotic transposition 1989 حين يبين أن النص المترجم ليس مكافئا و معادلا للأصل ، فقد يحتوي دائما على شيء زائد أو ناقص .(51)

فالعملية التأويلية التي يقوم بها المترجم حسب دانيكا سلسكوفيتش هي التي تحدد طبيعة النص ، إذ يفهم النص الأصل ، مستنطقا المضمون بفصله عن البنية اللغوية الشكلية ، ثم بعد ذلك إعادة صياغة الفكرة في ترميز جديد .(52)

و قد يحدث أن يتحول النص المترجم إلى نص جديد يختلف عن الأصل ، مثلما نرى مع ترجمات مصطفى لطفي المنفلوطي مع بول و فرجيني (الفضيلة) و ماجدولين و في سبيل التاج و الشاعر .

و هذا مقطع من نص الفضيلة ، صبغه المنفلوطي بأسلوبه حتى غدا مخالفا تماما للأصل .

" كان يلذ لي كثيرا أن أختلف إلى هذا المكان الجميل صباح مساء ، و أن أستريح إلى منظره الهادئ الساكن ، فإني لجالس ذات يوم على صخرة من صخوره العالية أقلب الطرف بين أرضه و سمائه و أفكر في شأن هذين الكوخين الدارسين و فيما تنطق به آياتهما من العظات و العبر و آثارهما من من الأحاديث و السير ...(53)

غير أن إمكانية تشويه النص و تبدله بصفة كلية غير ممكن التحقيق مع الترجمة الحديثة ، إلا إذا كان النص يحوي من الغموض ما يهيئ لمفسره أسباب تعدد تأويلاته .

الترجمة بين سيميائية

أما في الترجمة بين سيميائية فإن إمكانية التغيير واردة لاختلاف أدوات التعبير بين الملفوظ و بين المرئي ،و بخاصة بين الرواية و المسرحية من جهة ، و بين الرواية و الفيلم السينمائي من جهة أخرى .

نتائج الفصل الثاني :

أضحى مؤكدا أن السيميائيات تمنح الفنون الاستعراضية بأدواتها الإجرائية و رؤيتها النقدية الوسيلة الأكثر قدرة على فهم كنه الصورة ، و حقيقة الحركات و الإشارات و الملامح .
ظلت السيميائيات لمدة طويلة حكرا على اللسانيات و الأدب ، و لكن جهود بعض السيميائيين أمثال رولان بارث و امبرتو إيكو جعلت الدراسات السيميائية تتسع لتضم كافة الأنساق السيميائية المعتمدة على العلامة سواء اللغوية أو الأيقونية .
كما لاحظ الباحثون أن العالم أصبح فلكا سيميائيا (سميوسفير) يحوي العديد من الأنظمة السيميائية المتداخلة ، و المتفاعلة فيما بينها ، بحيث تفرض للانتقال من نظام سيميائي إلى آخر نوعا من الترجمة سماها رومان جاكبسون " الترجمة بين سيميائية ".
إن التداخل بين اللغة الطبيعية البشرية و الصورة المتحركة و الثابتة ، و بين اللغة و المسرح و اللغة و السلوك العامة و أنساق الموضات أو سلوك الأكل او الآداب العامة ، فرض إتساع مجال الترجمة لتشمل أنظمة متعددة .

و لعل المظهر البارز الذي تجلت فيه الترجمة بين سيميائية هو الاقتباس ، فمنذ بداية ظهور السينما العالمية اتجه العاملون في حقل السينماتوغراف إلى الأدب لينهلوا من معينه .

و مع تطور الدراسات في المجال السيميائي و الترجمي ، بات محتما على الباحثين ، وصف و تحديد القوانين المتحكمة في عملية الترجمة بين سيميائية ، نظرا لاختلاف طبيعة النصين المنقول منه و المنقول إليه .

فالنصوص الأدبية الروائية و القصصية لها خصائصها التي تميزها عن الكتابة المسرحية و السينمائية و التلفزيونية ، فإذا كانت الدراسات السيميائية الحديثة تنظر إلى الاقتباس على أنه نوع من الترجمة ، فيتحتم علينا البحث عن قوانين الاقتباس ضمن علم عام للترجمة .

إحالات الفصل الثاني :

1 –الجاحظ أبو عثمان : الحيوان ، الجزء 1 ، ص 75

2 – جورج مونان : المسائل النظرية للترجمة ، ترجمة لطيف زيتوني ، ص 305 .

3 – Katharina Reiss:LaCritique de la Traduction Artois Presses Universitè ,France ,2003 . p115

4 –مومن أحمد : اللسانيات النشأة و التطور ، ص 60

5 –جورج مونان : المرجع السابق ص 305

6 – Joelle Redouane : Encyclopédie de la Traduction ,p305

7 - جورج مونان : المرجع السابق ص305

8 – Media Sud,n9 ,p46

9 –حسين خمري : جوهر الترجمة ، ص 242

10 –نفسه ص 234

11 –أبي أيمن عبد المحسن بوحريرة :دليل التائه الحيران في تعبير الرؤى و الأحلام ، ص 29

12 – http||fr.wikipédia .org

13 – أبي أيمن عبد المحسن بوحريرة : المرجع السابق ص 20

14 – http||fr.wikipédia .org

15 –روبير لافون –جرامون : السينما المعاصرة ، ترجمة موسى بدوي ، ص 44

16 – Edgar Morin :Le Cinéma ou L'homme Imaginaire,p127

17 – http||fr.wikipédia .org

18 –إدريس سهيل :معجم عربي فرنسي ص 71

19 –Jeune Cinéma n68 p16

20 –Roger Boussinot :Encyclopédie du Cinéma Tome 1,p191

21 - Georges Sadoul: Dictionnaire des Films Dictionnaire des Films p115

22 –روبير لافون –جرامون : المرجع السابق ص 45

23 – Claudine Eizykman :La Jouissance Cinéma:,p77

24 – Georges Sadoul: Dictionnaire des Films p54

25 –حسين خمري : جوهر الترجمة ص 231

26 –مدخل إلى السيميولوجيا ، ص 11

27 –قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة ، ص 99 .

28 –نفسه ص 99 .

29 – Ferdinand De Saussure :Cours de Linguistique Generale ,p33

30 –Roland Barthes :Le Grain de la Voix ,p37

31 –نفسه ص 22

32 – Christian Baylon –Paul Fabre :Initiation a la Linguistique :p13

33 - مجلة " سيميائيات " العدد 2 ، ص 190 .

34 –نفسه ص 191

35 –Christian Baylon –Paul Fabre Op.cit .p14

36 – Ducrot Oswald –Twvetan Todorov :Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage,p121

37– سيميائيات ، نفس العدد ، ص 76

38 – Ducrot Oswald – : Op.cit ,p120
Twvetan Todorov

39 – Claude Michel Cluny :Dictionnaire des Nouveaux Cinémas Arabes ,p 750

40 – Jacques Derrida:Les Tours de Babel ,p7
www. castellano .net

41 - حسين خمري : المرجع السابق ص 233

42 – Gilles Visy 2008 – www.palium –unilium.fr ,p2

43 – Logos Group – webmaster .net ,p 1

44 – Logos Group ,p 2

45 – Idem ,p 1

46 – logos multilinguale portal.net ,p3 .

47 –نيومارك بيتر : الجامع في الترجمة ص 236 .

48 – Logostroup .net p10

49 – Idem p 10

50 – Idem p 2

51 – Idem p 1

52 Idem p 1

53 – Joelle Redouane : Op.cit,p48

54 – مصطفى لطفي المنفلوطي : الفضيلة ، ص 23 .

الفصل الثالث :

الترجمة من النص الروائي إلى العرض الفيلمي

- الأفيون و العصا
- ريح الجنوب
- الحريق

مولود معمري و أحمد راشدي :

إن الإبداع السينمائي تآلف بين مبدعين ، لكل منهما وسيلته التعبيرية الخاصة ، النابعة من عمق اهتماماته ، ففي لبدء كانت الفكرة ، ثم تجسدت في عالم الموجودات من خلال الكتابة ، و في مرحلة تالية تتخذ الكتابة شكل صور متحركة .
وقائع ----رواية أدبية -سيناريو-----فيلم
إن أول عمل روائي جزائري تحول اقتباسا إلى العمل السينمائي هو رواية " الأفيون و العصا " لمولود معمري ،الذي يعتبرأحد رواد الرواية الجزائرية ذات الرسم الفرنسي ، فقد ولد سنة 1917 بتاوريرت ميمون ، تابع دراسته بالرباط (المغرب) إلى غاية الحرب العالمية الثانية .في تلك الفترة من حياته كان يولي اهتماما كبيرا بالأحداث التي تمر به و بواقع مجتمعه ، فيسجل دقائق ما يمر به أو يتذكره ، إلى أن هداه تفكيره إلى تحويل ملاحظاته إلى نص روائي فكانت أول رواية له " الربوة المنسية" 1952 ، و تبعتها الثانية " إغفاءة العادل " (1955) ، و كلتاهما تصور وقائع المجتمع الجزائري في منطقة القبائل المعزولة ، عزلة الفرد الجزائري مع مصيره المحتوم .

بعد الاستقلال يؤرخ كعادته لمعاناة شعب ، بطريقته التي تجمع بين التذكر و الحكي ، فكتب " الأفيون و العصا " 1965 ، أما آخر رواية له فكانت سنة1982 بعنوان " عبور " .(1)

و كتب المؤلف بعض النصوص المسرحية منها " الفونة " 1969 و " الوليمة المنسية " 1973 ، " الموت الساذج للأزتيك " ، و كان له الفضل الكبير في التعريف و ترجمة قصائد الشاعر محمد أو محند (1969) .

أما رواية " الإفيون و العصا " (1965) فقد صور فيها مغامرة طبيب جزائري الدكتور بشير لزرق مع الثورة الجزائرية المسلحة ، بحيث تضطره الأحداث إلى الهروب إلى قريته الأصلية " تالة " ، و بها تتجلى مأساة شعب بأكمله ، إن أهالي تالة هم أبطال القصة الحقيقيون ، يواجهون الحرب من جانبين ، جانب المجاهدين الثوار و جانب الجيش الفرنسي ، فما دامت القرية موجودة فالحياة مستمرة ، و لكن حين يستفز المجاهدون الجيش الفرنسي يصب جام غضبه على أهالي القرية، و في الأخير يقرر قائد الجيش الفرنسي تحطيم القرية بكاملها ، و الحدث يؤكد للجميع أن مراوغات الجيش الفرنسي مع السكان كانت حيلة ، فليس للفرنسيين أي انتماء للأرض التي عاشوا فيها ما يقارب القرن و النصف ، مما يجعلهم ينسفون كل شيء لمجرد انفعال عابر .

" الروميون ليس لهم شفقة ..سيحطمون كل شيء ..هذه ليست قريتهم ، لم يبنوها و لم يسكنوها ..و لم يبكوا فيها و لا ضحكوا لم يقيموا فيها أفراحا ..أنظر هذا المسجد العتيق ، منذ أربع مائة سنة و هو موجود هنا ،منذ أربع مائة سنة و المؤذن ينادي الآباء و آباء الآباء للصلاة أو للقاء "الجماعة " ،الرومي لا يحبنا "دا محند " .." (2)

و يعتبر مولود معمري من بين الأدباء الجزائريين المحظوظين مع عالم السينما ، فقد حولت روايته " الأفيون و العصا " إلى فيلم سينمائي سنة 1969 من إخراج أحمد راشدي ، و كذلك فعل عبد الرحمن بوقرموح مع رواية " الربوة المنسية " (1991) .

من بين الروايات الثلاث التي كتبها مولود معمري ، إثنتين منها كان لهما فرصة ثمينة للنقل إلى عالم الأفلام سينمائية ، و هذا يدل على أهمية المواضيع المطروحة ، و منها حرب التحرير الجزائرية مع الأفيون و العصا ، أو حالة اليأس و التشاؤم التي عاشها الجزائري في فترة الاستعمار مع الربوة المنسية .

كان المخرج أحمد راشدي (ولد بتبسة 1938) أحد رواد السينما الجزائرية ، انضم إلى الوحدة السينمائية التابعة لجبهة التحرير الوطني (الولاية الأولى) ، رفقة روني فوتيي و محمد قنز و جمال الدين شاندرلي .و في سنة 1962 التحق بالمركز السمعي البصري الجزائري ، و بعد سنتين عين مديرا لمركز البث الشعبي ، ثم

مديرا عاما للديوان الوطني للإنتاج و التجارة السينماتوغرافية (1967 -1972) .

لم تمنعه الوظائف الإدارية من ممارسة مهنته الحقيقية ، الإخراج السينمائي و التلفزيوني ، بحيث تمكن من تصوير"فجر المنبوذين " 1965 ، و " الأفيون و العصا " 1969 ، و " علي في بلاد السراب " 1978 ، و " الطاحونة " 1982 ، و عاد مؤخرا لتسجيل حياة بطل من أبطال الثورة التحريرية 2008 .

أما الأفلام الوثائقية فهي عديدة نذكر منها :

الإستفتاء – الأحد للجزائر – لجنة تسيير –تبسة سنة الصفر (1962) .

-شعب يسير (1963) – مشاكل الشباب – أياد مثل العصافير – كوبا نعم - الوعادي (1964)

–البلدية – الانتخابات (1965)

–لتحيا الجزائر (1972)

كما يصور أحمد راشدي مسلسلا تلفزيونيا " السيلان " 1982 .

كعادة رجال السينما الجزائرية قام المخرج أحمد راشدي بكتابة سيناريو فيلم " الأفيون و العصا " المترجم عن رواية مولود معمري ، و نظرا لعدم الاختصاص في كتابة السيناريو ، فإن أحمد راشدي لم يجهد نفسه في تحويل مضمون الرواية إلى قالب فني جديد ، و لكنه تعامل مع النص الروائي بانتقائية ، أي أنه اختار

الأحداث القابلة للتحويل السينمائي ، أما باقي الأحداث فأهملها تماما ، فكل المشاهد الفيلمية ما هي إلا ترجمة للنص المكتوب ، و كأن كاتب السيناريو حول النص المكتوب إلى نص مرئي مقسم إلى مقاطع تفرضها لغة الصورة لغة السينما .

فالفيلم في مجمله هو نسخة طبق الأصل للرواية ، حتى الحوار لم يتغير ، و لا غرابة في هذا إذ الاقتباس ترجمة ، بالإضافة إلى مجهود كاتب السيناريو واضح في ترجمة نص روائي باللغة الفرنسية إلى نص جديد باللغة العربية ، و بالتحديد باللغة العربية الدارجة ، و كأن الفيلم أعاد للنص الروائي أصالته ، إذ انطلق الروائي من واقع جزائري فترجمه إلى اللغة الفرنسية على شكل نص أدبي ، ثم أعاد كاتب السيناريو النص إلى حالته الأولى .

بعد متابعة الفيلم يحس المشاهد أن الرواية مبنية على مغامرة حربية ، يتحكم فيها منطق المغامرات الحربية من بطولة و تضحية و انتصار على العدو .

" المخرج يبين لنا النتائج و لا يهتم بالأسباب " .(3)

إن أحمد راشدي بتحويل رواية " الأفيون و العصا " إلى فيلم سينمائي أعطاها أبعادا غير التي رسمها صاحب الرواية المكتوبة ، فالفيلم يتتبع شخصيات يتفاعلون مع الأحداث ، دون أن يكون لهم دخل في سيرورتها ، و هكذا يواجهنا الدكتور بشير لزرق في

البداية ثم تتبع الكاميرا مغامرات علي لزرق المجاهد في جيش التحرير ثم الخائن الطيب ، ثم القائد الفرنسي .و هكذا يغدو تصوير الأبطال مصطنعا كاريكاتوريا ، فهم منفصلون عن الواقع عن الوضع الاجتماعي السائد آنذاك ، يتحكم فيهم منطق الحرب ، التي تتحول تدريجيا إلى ذريعة للبطولات و الإثارة و الحركة على شاكلة أفلام الوسترن أو افلام الحرب الهوليوودية .(4)

إن الغاية التي رسمها المخرج منذ بداية مشروعه تصوير مغامرات بطولية عن حرب التحرير ، فهي الوسيلة الوحيدة التي تجلب الجمهور إلى قاعات السينما ، فإعجاب الجمهوربالفيلم هو المقياس الوحيد الذي يتعرف به المخرج أحمد راشدي على أهمية الفيلم .

" الجمهور هو المقياس الوحيد الذي اعتد به ، إذا ذهب إلى القاعات لمشاهدة الفيلم ، فهذا مؤشر على جودته .للوصول إلى الجمهور يجب قص حكاية مع الشخصيات ، إذ أن الفيلم يحمل العديد من الأفكار ، و لكي يتقبلها المشاهد يجب توظيف شخصيات قد تتطابق ذاته معها ".(5)

بيد أن هذا المبدأ أفقد الرواية كل أهميتها ، و أوهم المتلقي أنها سطحية ، لم تبلغ النضج الفني الذي بلغته الروايات الجزائرية الأخرى ، و بخاصة الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية .

و هكذا أعطانا الفيلم رواية مبتورة ، سواء في الأحداث أو في وصف الشخصيات و إبراز ملامحها .

لقد حذفت من الرواية مجموعة أحداث نلخصها كالتالي :

أولا : تبنى الرواية على شخصية أساسية هي الدكتور بشير لزرق ، طبيب درس بفرنسا ، يفتح عيادة بالجزائر العاصمة ، و يعيش بالحي الأوروبي بالعاصمة ، في حالة ميسورة من العيش .(6)

له علاقات حميمية مع الفرنسية كلود ، التي تنتظر مولودا منه ،(7) إن هذه الحالة تجعل البطل يبعد عن أجواء الصراع و الثورة ، و لكن له علاقة خاصة مع رمضان المعلم زميل الطفولة في القرية تالة ، و الحامل للأفكار الثورية النابعة من إنتمائه للحزب الشيوعي .(8)

ثانيا : بعد مدة من مكوثه مع المجاهدين في الجبال يتلقى الدكتور بشير لزرق رسالة من القائد عميروش يدعوه فيها للالتحاق بصفوف جبش التحرير بالخارج بالمغرب تحديدا ، و أثناء سفره يمر الدكتور لزرق بالجزائر العاصمة لزيارة خليلته فيلقى عليه القبض من طرف رجال الجيش الفرنسي ،حيث يتمكن من معايشة حالات التعذيب التي يواجهها المساجين الجزائريون ، و يسلم بعدها الدكتور بشير إلى الشرطة و يتمكن بذكاء من تبرئة نفسه من التهم الموجهة إليه .(9)

ثالثا : يقيم الدكتور بشير لزرق أياما معدودة في المغرب ، يتعرف فيها على فتاة مغربية تدعى إيطو ترافقه في رحلته عبر بعض المدن المغربية ، و حين يلتحق بصفوف جيش التحرير المقيمين بالمغرب يدرك حقيقة مرة هو كراهية بعض عناصر الجيش للفئة المثقفة معتبرين إياهم من الخونة .(10)

رابعا : بعد عودته من المغرب يمر ثانية الدكتور بشير بشقته بالعاصمة ليتفقد أحوال خليلته ، لكنه يبلغ برسالة مكتوبة أنها غادرت البلاد و اتجهت إلى باريس ، و بعد خروجه من المبنى يفاجأ بتجمع جماهيري محتشد لإقامة مظاهرة ضد المستعمر .(11)

خامسا : يخلف الملازم دولوكلوز بقرية تالة القائد مارسيلاك ، غير أن الفيلم يبقي على شخصية واحدة ، لبيان أن للمستعمر نفس الوجه و إن تغيرت الأسماء ، أو تكون الضرورة تقنية محاولة من المخرج لعدم التخلي عن الممثل الفرنسي القائم بدور القائد .(12)

سادسا : شخصية تاسعديت تضفي على الرواية رومانسية ، فهي أرملة أعجب بها علي لزرق بعد استشهاد زوجها ، و هي في الأخير التي بكته بصفة جنونية لما أطلق عليه القائد الفرنسي

النـار ، مظهـرة حبهـا لـه ، و هـذا يظهـر محافظـة علـي علـى إنسانيته رغم ظروف الحرب القاسية .(13)

و تاسـعديت هـي التـي يعـذبها الطيـب الخـائن حـين يأخـذ ابنهـا فتتوسـل إليـه ليعيـده إليهـا و يطلـب منهـا امـوالا لاسـترجاعه و السماح لها بمغادرة القريـة ، و فـي الفيلم نـرى شخصية ثانيـة تسند لها الأحداث هي فروجـة أخت الدكتور بشير لزرق و أخيه علي (14).

سابعا : إيطو الفتاة المغربية : فتاة قروية غير متعلمة ، تعيش متأرجحة بين الحرية المطلقة و بين قيود التقاليد و الأسرة ، تقبل الـزواج التقليـدي بأحـد أبنـاء القريـة الأثريـاء و لكنهـا تهـرب مـع الدكتور بشير لتعود بعد مرور شهر إلـى منزل والدها ليتم زواجها من الشخص الذي لا تعرفه .(15)

لقد استطاع الروائـي مولود معمري أن يعبر عن حالـة الجزائريين فـي مرحلـة الحـرب التحريريـة بجـرأة و شـجاعة ، فالاسـتعمار و قوانينه و ما نتج عنها من ظروف اجتماعية لا يمكن إلغاؤها بقرار سياسي يقضـي بالالتحاق بالثورة و محاربـة المستعمر ، فالرواسب تبقـى مـدة زمنيـة حتـى تـزول ، و لهـذا صـور الروائـي شخصـية الدكتور بشير لزرق مترددة غير مقتنعة بالحرب الدائرة بين الجنود

الفرنسيين و جيش التحرير ، و كان لزاما على القائمين على التجنيد أن يورطوه حتى يلتحق بصفوف الثورة . (16)

أما الطيب الخائن العميل للاستعمار ، فإن الفقر و إهانة أهل تالة له طوال عمره هو الذي دفعه إلى الانتقام منهم بواسطة سلطة الجيش الفرنسي .(17)

و بلعيد السكير دفعه الفقر و الخيبة و العجز ، إلى اللجوء إلى الخمر ، و لكنه مع ذلك استغل سذاجة القائد الفرنسي لمساعدة المجاهدين ، ففي الظاهر هو عميل للجيش و لكنه في حقيقته عون لجيش التحرير .(18)

أما علي فهو نموذج المواطن العادي المتشبع بأصالته و قيمه ، الرافض للغلو و الظلم ، التحق بالثورة منذ اندلاعها ، و هو لا يعلم إن كان سيعيش إلى غاية استقلال وطنه ، و لكنه مستعد أن يضحي من أجله دون مقابل و لا طمع ، يرفض التهور و يهتم بشؤون القرية ، فيتتبع أخبارهم بشوق ، يرفض تعريضهم للخطر (19).

إن طبيعة السرد الروائي تساعد الكاتب على التحكم في بنيتي المكان و الزمان ، من العاصمة إلى تالة إلى جبال جرجرة إلى المغرب ، و من الزمن الحاضر يرتد السرد إلى سنوات عديدة قبله ، يصف فيها السارد دقائق ما جرى للشخصيات .

و لعل ما تتيحه الرواية من إمكانيات سردية لم يستطع المخرج السينمائي تحويله إلى نظام تعبيري مرئي ، فجاء الفيلم في النهاية قصة مبتورة ، حذف منها أساسها الذي تبنى عليه ، فما فيلم " الأفيون و العصا " إلا رواية قصيرة ، و لكنها في اختصارها منقولة بوفاء تام ، و كأن غاية المخرج لم تكن تشبه غاية الروائي ، و لكل هدفه الذي ابتغاه من خلال قصة مركزية جمعتهما .

و الجميل في الفيلم هو تصوير سكان قرية تالة بطريقة رمزية ، فهم يشكلون بطلا جماعيا ، مقابل البطولة الفردية عند الثوار ، و كأن لا وجود للقرية بدون ثوار ، إلا أن العكس هو الصحيح، فمع تحطيم القرية لم يبق للثوار وجود و كذلك للجيش الفرنسي، فالبطل الحقيقي هو الأهالي و البطل المحوري هو تالة .(20) ولهذا اختاره الروائي عنوانا لروايته .

الأفيون و العصا .

إخراج :أحمد راشدي .

إقتباس : أحمد راشدي عن رواية لمولود معمري بنفس العنوان

.مدير الإنتاج : آيت سي سالمي سماعيل .

مدير التصوير : رشيد مرابطين .

تركيب : إيريك بلووي .

مهندس الصوت : د .سيدي بومدين .

ديكور : أ . بوزيد .

موسيقى : فيليب أرتويس .

سكريبت : كلثوم مازيف .

تشخيص : مصطفى كاتب –رويشد – محي الدين باش تارزي –
عبد الحليم رايس –سيد علي كويرات – بلقاسم حجاج – العربي
زكال – أحمد سفيري .

سنة الإنتاج : 1969 .

عبد الحميد بن هدوقة و محمد سليم رياض :

يعد فيلم " ريح الجنوب " للمخرج الجزائري محمد سليم رياض ثاني عمل سينمائي مقتبس من رواية تحمل نفس العنوان للأديب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة ، رواية عدها الكثير من النقاد أول رواية جزائرية عربية بلغت نضجا فنيا .

صاحب رواية " ريح الجنوب " من مواليد 1925 بقرية المنصورة قرب مدينة سطيف ، تعلم بها مبادئ اللغة العربية ، ثم بدأت رحلته مع العلم ، إذ مكث مدة بقسنطينة ثم تونس ، متحصلا إثرها على الإجازة في الآداب من جامع الزيتونة .

سافر بعدها عبد الحميد بن هدوقة إلى فرنسا (1955) ثم مالبث أن رجع إلى تونس ، و شرع في العمل الصحفي ، و أصدر كتابه " بين الأمس و اليوم " 1958 ، ثم مجموعة قصصية بعنوان " ظلال جزائرية " 1960 .

ثم كان الرجوع إلى أرض الوطن بعد إعلان الاستقلال ، فاهتم بإحياء الحركة الأدبية فيها ، فصدرت له مجموعة قصصية "الأشعة السبعة " 1962 ، و ديوان شعر " الأرواح الشاغرة " 1967 .

و مع بداية السبعينات من القرن الماضي تبدأ مغامرة الكتابة الروائية مع " ريح الجنوب " 1971 و " نهاية الأمس " 1975 و " بان الصبح " 1980 و " الجازية و الدراويش " 1983 و أخيرا " غدا يوم جديد " 1992 .

يعرض القائمون على تسيير الديوان الوطني للإنتاج و التجارة السينماتوغرافية على الروائي عبد الحميد بن هدوقة فكرة تحويل روايته إلى فيلم سينمائي فيقبل الفكرة ، و يعرض المشروع على المخرج المصري يوسف شاهين ، و لكنه يرفض المشروع بحجة عدم إحساسه العميق بالأحداث و الشخصيات (21)

و يطلع المخرج الجزائري محمد سليم رياض على المشروع ، و كعادة المخرجين الجزائريين ، يقوم بكتابة سيناريو الفيلم المقتبس من الرواية .

يعد سليم رياض من السينمائيين البارزين في تاريخ السينما الجزائرية ، ولد بشرشال سنة 1933 ، و حالفه الحظ بالالتحاق بعالم الصورة في مرحلة مبكرة من حياته ، إذ اشتغل بالتلفزة و الإذاعة الفرنسية الجزائرية ، ثم رحل إلى باريس ليكمل تكوينه التقني في المجال التلفزيوني كمصور و مدير التصوير و مخرج و لكنه سجن من طرف السلطات الفرنسية ، إلى غاية إعلان الاستقلال ، و نظرا لخبرته في المجال التلفزي كلف بتسيير مؤسسة التلفزة الجزائرية .

و هكذا تمكن المخرج من إظهار قدراته الإخراجية ، فقدم للتلفزة عدة أشرطة وثائقية منها :

1 –سنوات 1954 -1962 .(1963)

2 – قضية الشارع لوسين (1964) .

و صور فيلما خياليا مقتبسا من أسطورة أندروماك بعنوان "أندروماك " 1964 .

ثم تحول المخرج إلى عالم السينما مع أفلام وثائقية منها :

- الشمس و متيجة 1965 .

- قضية بوجلبانة 1966 .

-مضاربون 1967 .

و كان أول فيلم خيالي" الطريق " سنة 1968 بمثابة مرحلة جديدة في مسيرته السينمائية ، حيث صور فيه المخرج مظاهر السجن التي عاشها في مرحلة الإستعمار .

أما ثاني فيلم سينمائي فقد كان مساهمة منه للتعريف بالقضية الفلسطينية ، " سنعود " 1972 ،كان إنتاجا مشتركا بين منظمة التحرير الفلسطينية و الديوان الوطني للتجارة السينماتوغرافية .

أما ثالث فيلم فكان اقتباسا من رواية جزائرية مشهورة " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة 1975 .

و بعدها يعود سليم رياض للقصص المثيرة مع فيلم " "تشريح مؤامرة " 1978 ، ثم مع الكوميديا مع " حسان طاكسي " 1982 .

لا شك أن الروائيين بقدر ما يتخوفون من الاقتباس ، بقدر ما ينتظرون منه الكثير ، فالاقتباس ترجمة ، لهذا يتعلق المبدع بأمل الوفاء للنص الأصل ، و لهذا لا نستغرب إذا أبدى عبد الحميد بن هدوقة عدم رضاه التام عن الفيلم المقتبس من نص روايته .

"تمنيت وفاء أكثر للمواضيع المطروحة – في الرواية – الأرض، المرأة ، المجتمع ، التاريخ ، الفن ..الإخراج لم يعط الرواية البعد الذي كان ينتظر منه .."(22)

و بالمقابل يؤكد محمد سليم رياض أنه قام بكتابة سيناريو فيلم"ريح الجنوب " اقتباسا حرا من الرواية الأصلية ، و بهذا ركز على موضوع واحد ، و جعل الأحداث المختلفة تصب فيه .

" أعتقد أنه عمل جريء ، يحتوي على تيمات كثيرة ، غضيت الطرف عنها عمدا ، كان لا بد لي أن أختار ، فاخترت موضوع المرأة بغرض فتح نقاش حول المسألة .".(حوار مع المخرج المجاهد 16 ماي 1975 .)

و قد أدرك عبد الحميد بن هدوقة أن الفيلم السينمائي يفرض على مبدعه الكثير من القواعد التي تؤثر حتما على طبيعة العرض الجديد ، فقد كان بن هدوقة عضوا في لجنة قراءة النصوص التابعة للإذاعة و التلفزة الجزائرية ، كما أنه ألف أكثر من مائتي تمثيلية إذاعية .

فالكتابة الروائية تختلف عن الواقعة الفيلمية و كتابة السيناريو فاللغة تتيح إمكانيات أكبر من الصورة .

" العلاقة بالكتابة هي علاقة وحدانية فردية ، في حين أن العلاقة بالصورة هي جماعية ، و زمن الرواية ليس هو زمن الفيلم " . (23)

و يتوصل عبد الحميد بن هدوقة إلى مجموعة ملاحظات ساهمت في ضعف الفيلم ، قد تجعل المتلقي يميز بين الرواية و الفيلم .

1 – لم يتمكن المخرج من السيطرة على تقنيات اللغة السينمائية بداية بكتابة السيناريو .

2 – الفيلم أعطى أولوية لموضوع حرية المرأة على حساب المواضيع الهامة المطروحة في الرواية .

3 – لغة الحوار كانت مشوهة و بخاصة على لسان الممثلين .

و من التغييرات التي تقبلها الروائي تعديل نهاية القصة ، بما يتلاءم مع طبيعة العرض السينمائي ، إذ تحولت القصة إلى مغامرة مشوقة .

و ينتهي عبد الحميد بن هدوقة إلى نتيجة هامة و هي أن العمل سينمائي أو تلفزيوني ماهو في حقيقته إلا رواية مصورة أو وقائع مصورة .

بالفعل لقد تعامل محمد سليم رياض مع الرواية بمنطق الانتقاء و الحذف ، فكل ما يعسر على المخرج تحويله إلى مناظر تصويرية

يلغيه من القصة ، فلم يبق له إلا الأحداث الطيعة القابلة للتحويل ، و بمقارنة بسيطة سنجد الصورة مترجمة حرفيا عن النص المكتوب .

ينتج عن مشاهدة الفيلم السينمائي نوعان من المشاهدين ، مشاهد قرأ الرواية و تابع عرض الفيلم ، و مشاهد ثان لم يطلع على الرواية المكتوبة ، أما الأول فتتراءى له مشاهد قصصية مقتضبة مختصرة لا تظهر عمق الشخصيات و حقيقتهم مثلما يجدها القارئ في الرواية ، أما المتلقي الثاني فتهمه الأحداث أكثر من الشخصيات .

فصراع الشخصيات أو تفاهمهم ليست له أهمية إلا بالقدر الذي يجعل الأحداث تتنامى حتى تبلغ غاية القص .

و لعل هذه نقطة الخلاف بين العرض الروائي و العرض السينمائي ، فكل شخصية في الرواية لها تاريخها الماضي و الحاضر و همومها و هواجسها ، و هذا ما لم تتمكن الصورة من إظهاره على الشاشة ، و هذا ليس عيب الفيلم السينمائي و إنما عيب كاتب السيناريو و المخرج .

ففي رواية " ريح الجنوب " يمكننا أن نميز بين مجموعة شخصيات أهمها :

1 – رحمة العجوز الفنانة ، حارسة التاريخ و الأمجاد ، عاشت وحيدة ، و لكن بعد موتها تجمع الناس حولها ، يظهر لنا السارد قصتها حين تزور قبر زوجها و تخبره و تخبرنا بقصتها .(24)
" فهي فنانة ..ترى المزخرف و المنقوش و الملون و ما لا زخرفة فيه ولا نقش عليه .." (25)
2 –مالك رئيس البلدية ، و هو الشخصية الرئيسية في الرواية لم يتمكن الروائي و لا المخرج من إعطاءها حقها من الوصف ، سي مالك المجاهد في صفوف الثورة التحريرية ارتكب خطئا إنسانيا حين نصب كمينا لتفجير قطار يحمل جنودا من الجيش الفرنسي ، و لكن يشاء القدر أن يمر في نفس اللحظة قطار مسافرين مدنيين فيموت جمع غفير من بينهم زوليخة خطيبته ، فهذه مأساة حقيقية ، قد تنسيه أحداث الثورة و الحرب و بعد الاستقلال قد تتسبب له في أزمة نفسية حادة ، بينما نجد سي مالك بمجرد ما يرى نفيسة تذكره بخطيبته زوليخة فيحن إليها فقط (26).
الطاهر : شخصية المتعلم الثائر على الحالة الثقافية التي يعيشها المجتمع في زمنه ، و لكن سرعان ما يأخذ صورة الإنسان العادي الغيور العاشق .(27)
نفيسة : مراهقة تدرس في الجامعة تعيش عالمها الذاتي ، في عزلة تامة عن المجتمع ، فهي منبهرة بالمدينة و أضوائها ،

ليست لها أمنية خاصة سوى متابعة الدراسة ، و لكن لبلوغ أي هدف ؟

لم يطلعنا السارد على طموحاتها العلمية ،و كأن الدراسة هروب من القرية فقط . (28)

رابح الراعي : يثور ضد الرعي لمجرد إهانة من نفيسة ، ليس له هدف في الوجود .(29)

كل هذه الشخصيات تبرز في الرواية فاعلة، و لكنها تغدو في الفيلم شخصيات مجردة تخدم الحدث ، و لعل هذا ما دفع بالمخرج إلى تغيير النهاية بما يتلاءم مع منطق الأحداث المبنية على المغامرات ،عكس الرواية التي أكدت على تراجيدية النهاية ومأساة الأبطال و مصيرهم المحتوم .

فالفيلم صور هروب نفيسة و رابح الراعي إلى العاصمة في حافلة سريعة ، بينما يجد والد نفيسة ابن القاضي في اللحاق بهما فلا يفلح .

أما سارد الرواية فيصور مشهد اعتداء ابن القاضي على الراعي في بيته و محاولة ذبحه ،لم تتمالك أم الراعي نفسها فانقضت على والد نفيسة بضربة فأش هشمت رأسه ، فأردته قتيلا .

و تعود نفيسة بعدها إلى بيت أبيها مستسلمة يائسة .

"وضع ابن القاضي ركبته على بطن رابح ، و التمس موساه فسله من غمده و صوبه نحو عنق الفتى معتزما ذبحه كما تذبح الشاة

...و لكن الأم البكماء لما رأته سدد الموسى إلى عنق ابنها قفزت إلى إحدى زوايا القاعة فأخذت فأسا و ضربت بها الرجل على رأسه فخر صريعا ... وقفت نفيسة أمام الباب الخارجي لحظات تفكر فيما يجب أن تقوم به ، و قررت مغادرة بيت الراعي و الرجوع إلى دار أبيها " (30)

-ريح الجنوب

إخراج محمد سليم رياض .

إقتباس و حوار :محمد سليم رياض عن رواية لعبد الحميد بن هدوقة بنفس العنوان .

مدير الإنتاج : عبد الحليم ناصف .

مدير التصوير: دحو بوكرش .

تركيب : رابح دبوز .

مهندس الصوت : رشيد بوعافية .

موسيقى : شريف قرطبي .

سكريبت : فاطمة ميزاغير .

تشخيص : عبد الحليم رايس –كلثوم – العربي زكال –نوال زعتر –بوعلام بناني – الحاج شريف .

سنة الإنتاج :1975 .

محمد ديب و مصطفى بديع :

للأسف لم تحظ أعمال الروائي محمد ديب (1920 -2003) باهتمام العاملين في الحقل السينمائي قديما و حديثا بالرغم من أهميتها التاريخية ، لقد خلف الروائي العديد من الإبداعات في المجال السردي و منها " الدار الكبيرة " 1952 ، و" الحريق" (1957) ، و "النول" (1957) ، و "بابا فكران" (1959) ، و"الصيف الإفريقي " (1959) ، و " من يتذكر البحر " (1962) و "شرفات أورصول " (1985) ، و " إغفاءة حواء " (1989) أو " إذا شاء الشيطان " (1998) ، أو " سيمورغ " (2003) .

لقد كانت ثلاثيته المشهورة الدار الكبيرة (1953) و الحريق (1954) و النول (1957) ، أكثر حظا من غيرها من الروايات، و لعل السبب يرجع إلى أهميتها التاريخية ، إن تلك الروايات المعايشة للعهد الاستعماري كانت تعد بحق توجيها صريحا للوعي الاجتماعي .

إن ثلاثية محمد ديب ترتكز أساسا على وصف عميق لحالة المجتمع الجزائري أثناء العصر الاستعماري بمنظار الطفل عمر، و كانت تنبئ عن صحوة الذات الجزائرية و استقلاليتها عن الآخر (المستعمر)، هذا ما لفت انتباه المخرج مصطفى بديع فقام

باقتباس عمل تلفزيوني جمع فيه أحداث الروايتين الأولى و الثانية بعنوان " الحريق " .

كان مصطفى بديع (1928 -2003) ممن التحقوا بالتلفزيون في عهد مبكر مع منتصف الخمسينات من القرن الماضي ، وواصل عمله الفني بعد الاستقلال ، فأتيحت له أول فرصة مع فيلم تلفزيوني " أمهاتنا "(1963) ، غير أن فرصته الحقيقية كانت في السينما بفيلم " الليل يخاف من الشمس "(1965) الذي نال شهرة كبيرة ، بيد أن فيلمه الموالي كان دون مستوى مخرجه "الساحر " (1969) ، و كذلك كان فيله السينمائي الثاني " هروب حسان الطيرو " (1974) ، غير أن المسلسل التلفزيوني الحريق أعاد للمخرج مكانته الفنية من جديد ، و تبعه المسلسل الثاني المكمل للأول و المأخوذ أيضا من رواية " النول " لمحمد ديب ، و هو مسلسل " الإنتحار "(1977).

و هناك أعمال تلفزيونية أقل شهرة منها " أبناء البلد " و "إضراب في الجزائر " و " كنزة " و " منزل العجوز " .

إن اللقاء بين محمد ديب و مصطفى بديع أنتج تزاوجا فنيا بديعا بين الأدب و الفن التلفزيوني و ذلك باستعمال أسلوب متميز يدعى الفيلم السردي، إذ تمكن المخرج من الحفاظ على الطابع السردي للرواية المشهورة.

و ربما أحس مصطفى بديع و هو صاحب مبادرة سابقة بفيلمه "الليل يخاف من الشمس " أن تحويل اللغة الروائية إلى كتابة سينمائية قد يفقدها قيمتها الأدبية فاستعان بالسارد الذي يفصح عما لا تستطيعه الصورة.

" بالنسبة للحريق فإن المهم موجود في الرواية ، أضفت بعض الأشياء لخلق بعض الحيوية في ذلك عالم الصعب و المأسوي " (31).

إن مجهود المخرج يبدو واضحا من خلال التحكم و توجيه الممثلين ، و جعلهم يعيشون الأحداث و يتقمصون الشخصيات، و لكن العمل التقني كان مهما ، إذ انطلق المخرج من ضرورة المزج بين الصورة المعبرة و اللغة الواصفة ، و هو الشيء الذي لم ينتبه إليه أحمد راشدي و محمد سليم رياض .

تتحد الأعمال الثلاثة في الهدف بالجمع بين الأدب و تقنيات الصورة ،كي يظهر كل منهما مميزاته و خصائصه الجمالية دون أن يحس المتلقي أن هناك خيانة في الإبلاغ ، بيد أن مسلسل الحريق كان أكثر وفاء للرواية من العملين الآخرين ، و لهذا يمكننا أن نستنتج أن الترجمة بين سيميائية من الرواية الأدبية المكتوبة إلى الفيلم السينمائي و التلفزيوني أو المسلسلات التلفزيونية تفرض على كاتب السيناريو و المخرج الاستعانة

بالسارد" voix off" كي يستطيع المترجم نقل جميع مضامين الرواية إلى الصورة .

و من جهة أخرى فإن بعض التيارات السينمائية ترفض طغيان اللغة على الصورة ، فتفرض إبداعا سينمائيا بلغة الصورة ، ففي هذه الحالة يتحتم على كتاب السيناريو و المخرجين إيجاد وسائل فنية بلغة الصورة لتحويل السرد الأدبي إلى ما يوازيه بلغة الصورة .

و من المؤكد أن الروائي محمد ديب لم يكن راضيا كل الرضي عما أفرزه العمل التلفزيوني ، و إنما أسعده أن المتلقي الجزائري تعرف على أعماله من خلال العمل الدرامي التلفزيوني ، و دفع بالكثير إلى قراءة النص الأدبي بلغته الفرنسية أو مترجما ، إلا أن من سلبيات الأعمال التلفزيونية أنها غير قابلة للبث بصفة متكررة ، عكس الفيلم السينمائي الذي يتصف بالتجدد مهما تباعدت سنوات تصويره .

في الأخير يمكن القول إن السبب الحقيقي الكامن وراء انحراف العمل السينمائي عن النص الأدبي الأصلي هو محاولة إظهار لغة الصورة و تقنياتها السردية على حساب الإبداع الأدبي، فكتاب السيناريو والمخرجون يتخيرون من العمل الأدبي ما بسهل نقله إلى السينما ، أما ما يستعصي عليهم فيتركونه جانبا،

و في كثير من الأحيان يبدلون سير الأحداث بما يتماشى مع نظرتهم للفيلم ، و عدم مراعاة طبيعة النص الأدبي الأصلي.

و قد استطاع المخرج الجزائري مصطفى بديع أن يتجاوز كثيرا من المشاكل المطروحة أمام المترجمين ، فقد أثار مسلسله "الحريق " إعجاب النقاد و المشاهدين ،و لعل أكبر عائق واجهه المخرج هو كيفية ترجمة المقاطع الروائية الوصفية التي تصور الحالة النفسية للبطل "عمر " ، و من المؤكد أن المخرج أدرك جيدا أن الصورة وحدها غير كافية للتعبير عن ما يجيش في الأعماق ، فالصورة توحي و لكن اللغة تصرح .

و هكذا وظف مصطفى بديع شخصية الراوي السارد في المسلسل ،و هي نفس الشخصية الخفية الموجودة في الرواية ، و بنفس الأسلوب الروائي يلعب الراوي دورا تدعيميا للبطل عمر، يظهر و يختفي يفسر مرة و يتساءل مرة أخرى ، فهو صوت العقل و الضمير (الراوي لا يظهر و إنما يخاطب المشاهد Voix off) .

" و كان عمر يصغي إلى حديث أمه هو أيضا ، فأحس فجأة أن عداوة لا يعرف كنهها و لا يستطيع تحديدها تحيق به .إن قوى مجهولة تحف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار و لكنها توغل في العالم إيغالا بعيدا عميقا .من أي ليل داج تنبع هذه القوى ؟ إن عمر يحس أنه محمول هو نفسه على ظهر أمواجها العالية ..." (32)

إن مسلسل الحريق يعطينا حلا مؤقتا لمشكلة الوقفات الوصفية و التذكر واسترجاع الماضي ، و إن كثيرا من المخرجين الأمريكيين لجأوا إلى الراوي لدعم الصورة ، غير أن النقاد السينمائيين يرفضون تعلق السينما بطرق الكتابة الروائية الأدبية و يحاولون قدر الإمكان تحرر اللغة السينمائية عن المسرح و الأدب ، و ذلك بابتكار لغة سينمائية خالصة ، تكون فيها الصورة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير .

و هكذا نتوصل إلى ان العاملين في حقل السينما لا زالوا لم يعالجوا مشكلة نقل مضامين النصوص الأدبية الروائية إلى اللغة السينمائية ، إذ قل ما نجد أديبا يبسط رضاه عن عمل سينمائي أو تلفزيوني اقتبس عن روايته، و ذلك لعجز المخرجين و كتاب السيناريو عن ترجمة بعض الانحرافات السردية التي يتقنها الروائيون ببراعة .

و لعل أحمد راشدي و محمد سليم رياض لم يفكرا في إشكالية الترجمة ، و اكتفيا بتحويل الأحداث القابلة للنقل دون التفكير في الأشياء المستعصية ، و هذا راجع لعدم تخصصهما في كتابة السيناريو ، و لكن يجب الإشادة بما قام به مصطفى بديع من التفكير في أهم مشكلة تواجه الترجمة بين سيميائية .

.نتائج الفصل الثالث :

يعتبر مولود معمري و محمد ديب من رواد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ، أما عبد الحميد بن هدوقة فقد عده نقاد الأدب أحد المبدعين المتميزين في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية .

لقد سادت الكتابة باللغة الفرنسية في مرحلة الاستعمار الفرنسي للجزائر ، و استمرت إلى يومنا ، بينما لم تعرف الرواية العربية طريقها عند الكتاب الجزائريين إلا مع نهاية الأربعينات من القرن الماضي ، و لم تعرف النضج الفني إلا في السبعينيات من نفس القرن .

و سواء كتبت الإبداعات باللغة الفرنسية أو باللغة العربية ، فإنها تعيش أزمة مقروئية حادة ، فنشر رواية جديدة لا يشكل حدثا أدبيا ، و لا يثير نقاشا ، مما يجعل الإبداعات عرضة للتهميش و النسيان ، و بالرغم من اهتمام الأكاديميين بالإبداعات الجديدة إلا أنه نقد لا يصل إلى القراء بدوره .

في ظل هذا الوضع الغامض ، اهتدى بعض الفنانين من المسرح أو السينما و التلفزيون إلى فكرة نقل الأعمال الأدبية إلى عروض

فيلمية ، قد تساعد الجمهور على التعرف على إبداعات الروائيين الجزائريين ، و هكذا كتب و أخرج أحمد راشدي فيلم " الأفيون و العصا " المقتبس من رواية لمحمد ديب .

فالكاتب و المخرج أحمد راشدي ترجم العمل الأصلي من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية الدارجة ، ثم ترجمه من عمل روائي إلى عمل سينمائي ، و بهذا تمكن من ترجمته مرتين .

كذلك فعل مصطفى بديع مع مسلسله التلفزيوني " الحريق " المقتبس من روايتين لمحمد ديب هما " الدار الكبيرة " و " الحريق " المكتوبتين باللغة الفرنسية ، فقد ترجم العمل من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية ، ثم من رواية أدبية إلى مسلسل تلفزيوني .

في حين لم يجد محمد سليم رياض صعوبة في ترجمة رواية "ريح الجنوب " إلى اللغة العربية الدارجة ، بعدما كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى ، نظرا لتقارب اللغتين ، و لكنه ترجم العمل الأدبي إلى عمل سينمائي يخالفه في الكتابة و العرض .

إحالات الفصل الثالث :

1 – Media Sud,n9,p 43

2 – Mouloud Mammeri :L'opium et le Baton ,p372

3 – Abdelghani Megherbi :Le Miroir Apprivoisée , p117

4 – نفسه ص 117

5 – Images et Visages du Cinéma Algérien ,290

6– Mouloud Mammeri :Op.cit , p 10

7 – Idem p20

8 –Idem p7

9-Idem p147

10 -Idem p238

11-Idem P249

12-Idem P250

13-Idem P268

14-Idem P295-302

15-Idem P222

16-Idem P43

17–Idem p 99

18–Idem p71

19–Idem 364 p

20–Abdelghani Megherbi :Op.cit . , p117

21 –الشاشة 2 ، ص

22 –الشاشة 2 ، العدد 11 ، ص 39

23 – نفسه ، العدد 53 ، ص 17

24 – عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب ، ص 22

25 – نفسه ص 150

26 –نفسه ص 53 .

27 –نفسه ص 72

28 – نفسه ص 33

29 –نفسه ص 108

30 –نفسه ص 265

31 –Media Sud Op.cit. n4,p 18

32 – محمد ديب : الحريق ،ترجمة سامي الدروبي، ص 263

-الخاتمة -

لقد اتسعت رؤية الإنسان في العصر الحديث ، نظرا للكم الهائل من المعلومات التي تصادفه في يومه ، سواء من خلال وسائل الإعلام أو مجموع العلامات المتناثرة في عالم الإدراك الخارجي ، مما يفرض على الإنسان امتلاك القدرة على التحليل و فك شفرات العلامات التي يصطدم بها .

و لهذا كانت السيميائيات العلم البارز الذي يمكننا من تحليل و فهم جميع العلامات ، و لما كانت الأنظمة السيميائية متداخلة في الواقع ، فإن المجال السيميائي غير كاف لدراسة العلاقة بين تلك الأنظمة ، لهذا التحمت الدراسة السيميائية بالدراسة الترجمية ، و نتج ما سماه رومان جاكبسون "الترجمة بين سيميائية " ، التي حاولنا إبراز بعض ملامحها من خلال تتبع ظاهرة الاقتباس بين الرواية و المسرح و السينما .

و يمكننا تلخيص نتائج البحث في النقاط التالية :

1 – إن السينما هي الجامعة بين الأدب و المسرح و العرض السينمائي في بداياتها .

2 –نظرا لأهمية العرض السينمائي ، و ما يتيحه للادباء و رجال المسرح من إمكانيات جديدة و رؤيا جديدة للعالم ، فقد جرب العديد من الأدباء و المسرحيين تجربة الكتابة و الإخراج السينمائي .

3 –إن العرض السينمائي يتميز عن الأدب و المسرح بتخليد الإبداع و أصحابه مهما تقادم الزمن .

4 –كانت قصة النبي يوسف عليه السلام نموذجا واضحا لتجسيد أنواع الترجمة كما ذكرها رومان جاكبسون .

5 –تعد المحاولات التي قام بها السينمائيون الجزائريون لترجمة بعض الأعمال الأدبية إلى المسرح و السينما و التلفزيون جديرة باهتمام الباحثين .

6 –لعل أحسن ترجمة هي التي قام بها المخرج مصطفى بديع مع مسلسل الحريق المترجم لروايتي محمد ديب " الدار الكبيرة " و " الحريق " فقد استطاع بذكاء نقل مضامين الرواية بوفاء تام.

7 –لقد تمكن مصطفى بديع من حل مشكلة السرد و الوصف في الرواية ، بإدخال الراوي كشخصية مستقلة في العرض ، من خلاله تمكن المشاهد من الولوج إلى أعماق شخصية الطفل عمر ، فالصورة وحدها قاصرة عن التعبير عن الوصف العميق.

للسينما إمكانيات كبيرة لنقل مضامين الروايات عن طريق الصورة ، و لهذا يجب إعطاء الأهمية الكبرى للترجمة بين سيميائية .

8 – للعرض السينمائي جانب سردي و جانب تقني ، و لهذا سيبقى السؤال دائم الإلحاح :

كيف سيتمكن المخرج السينمائي من نقل السرد الروائي بكل تواتراته إلى اللغة السينمائية ؟

و يبقى هذا السؤال مطروحا ، لعلنا سنتمكن من الإجابة عنه لاحقا .

و من الله نرجو السداد .

قائمة المراجع العربية :

1 –أبي أيمن عبد المحسن بوحريرة : دليل التائه الحيران ، تعبير الرؤى و الأحلام ، مكتبة الشركة الجزائرية بوداود ، الجزائر ، 2007 .

2 –بوعلام رمضاني : المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المؤسسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .

3 –بيتر نيومارك : الجامع في الترجمة ن ترجمة حسن غزالة ، جامعة بغداد ، العراق ، ب.ت .

4 –الجاحظ أبو عثمان : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ن دار الجيل بيروت ، 1996 .

5 –جورج مونان : المسائل النظرية للترجمة ، ترجمة لطيف زيتوني ، دار المنتخب العربي ، تونس .

6 –حسين خمري : جوهر الترجمة ، دار الغرب ، وهران ، 2006 .

7 – حنا فاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي ، دار الجيل ، بيروت لبنان .

8 –دليلة مرسلي : مفاهيم أولية عن السيميولوجيا ، في كتاب مدخل إلى السيميولوجيا ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 .

9 –روبير لافون – جرامون : السينما المعاصرة ، ترجمة موسى بدوي ، منشورات سلفات ، باريس 1975 .

10 –ر .م .ألبيرس : تاريخ الرواية الحديثة ، منشورات عويدات ، باريس ط 2 ، 1982 .

11 – سالم العيسى : الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .

12 –سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، منشورات الزمن ، المغرب .

13 –سمير فريد : السينما العربية المعاصرة ، المطبعة الأميرية ، القاهرة مصر ، 1998 .

14 –سلالي علي (علالو) : شروق المسرح الجزائري ، ترجمة أحمد منور ، منشورات التبيين – الجاحظية ، الجزائر ، 2000 .

شايف عكاشة :مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1991 .

15 –صلاح دهني : قضايا السينما و التلفزة في الوطن العربي ، ، إتحاد الكتاب العرب ، 1993 .

16 –عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر :قضايا و رؤى و تجارب ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 .

17 –عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ،ط 4 ، 1980 .

18 –عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ط 4 ، القاهرة ، 1984 .

19 –قدور عبد الله ثاني : سيميائية الصورة ، دار الغرب ،وهران ، الجزائر ، 2006 .

20 –محمد الديداوي : منهاج المترجم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 2005 .

21 –محمد ديب :الحريق ، ترجمة سامي الدروبي ، دمشق ، سوريا .

22 –مخلوف بوكروح : المسرح و الجمهور ، مطابع حسناوي ، الجزائر . 2002

23 –مصطفى لطفي منفلوطي : الفضيلة ، مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان ، 2004 .

24 –مومن أحمد : اللسانيات النشأة و التطور ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط 2 ، 2005 .

المجلات و الدوريات :

1–الإختلاف ،العدد 1 ، جوان 2002 ، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر.

2 – سيميائيات ، العدد 1 ، خريف 2005 ، مخبر السيميائيات و تحليل الخطاب ، جامعة وهران ، الجزائر .

3 – الشاشة 2 ، تصدر عن وزارة الثقافة و الإعلام ، الجزائر .الأعداد

4 –مجلة الآداب و و العلوم الإنسانية ، العدد 2 ، 2002 –2003 ، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس .

5 –الموقف الأدبي ، السنة 5 ، العدد 3 ، تموز 1975 ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق .

المراجع الأجنبية :

1-Abdelghani Megherbi :Le Miroir Apprivoisé , E.N.A ,O.P.U.,G.A.M .Alger –Bruxelles 1985.
-Ali Ghalem :Une Femme Pour Mon Fils ,Syros ,Paris 1979.
3-Atia Abu Naga : Recherches Sur Les Thèmes De Théâtre Et Leur Traduction En Arabe Moderne , SNED ,Alger 3 ed .
Bouziane Benachour :Theatre Algerien ,Dar El Gharb,oran 2005 .
5-Claude Michel Cluny : Dictionnaire Des Nouveaux Cinémas Arabes , Sindbad , Paris , 1978 .
6-Claudine Eizykman :La Jouissance Cinéma ,10-18 ,SNED , Paris , 1976 .
7-Christian Baylon –Paul Fabre :Initiation à La Linguistique , 2ed , Armand Collin , Paris
. 8-Edgar Morin : Le Cinéma ou L'homme Imaginaire , Editions Gonthiers ,Paris , 1958 .
9-François Guerif : Marlon Brando ,PAC , Paris ,1977.
10-Frederic Vasseur : Les Medias Du Futur ,Editions Dahlab ,Alger , 2ed , 1993 .
11-George Sadoul : Dictionnaire Des Films ,Editions Du Seuil ,Paris .
12- George Sadoul: Dictionnaire Des Cinéastes Microcosmes –Editions Du Seuil , Paris ,1977.
13-Henry Agel :Methaphysique Du Cinéma ,Petite Bibliothèque Payot ,Paris ,1976.
14-Jacques Derrida :Les Tours De Babel
15-Joelle Redouane :Encyclopédie De La Traduction

16-Katharina Reiss : Reiss:LaCritique de la Traduction Artois Presses Université ,France ,2003 . p115
17-Lantry El Foul :Traductologie Littérature Comparée Editions Casbah ,Alger ,2006 .
18-Lo Duca :Techniques Du Cinéma , P.U.F.Paris ,.
19-Mohamed Dib :L'incendie , Editions Du Seuil ,Paris .
20-Mouloud Mammeri :L'opium Et Le Baton ,SNED .10-18 , Paris .
21-Naget Khadda : L'œuvre Romanesque De Mohamed Dib , OPU , Alger ,1983 .
22-Oswald Ducrot –Tzvetan Todorov : Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langages ,Editions Du Seuil ,Paris , 1972 .
23-René Jeanne –Charles Ford :Histoire Illustrée Du Cinéma ,Marabout Université , Paris .
24-Roger Boussinot :L' encyclopédie Du Cinéma , Bordas ,Paris ,1980.
25-Roland Barthes : Le Grain De La Voix , , Editions Du Seuil , Paris , 1981 .
26-Images Et Visages Du Cinéma Algérien ,Sous La Direction De Boualem Aissaoui , Ministère De La Culture Et Du Tourisme –ONCIC .
27-Guy Hennebel (Sous Dir :CinémaAction Et Grand Maghreb –Les Cinémas Arabes , Cerf , Institut Du Monde Arabes , Paris , 1987 .

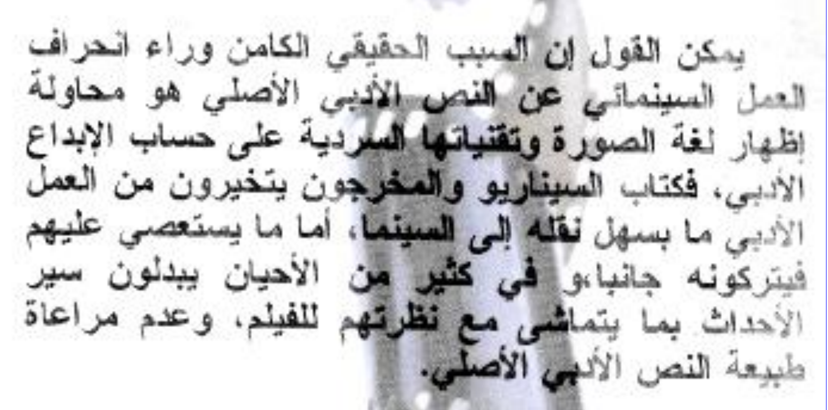
الإيداع القانوني : 2008-4040

ردمك :2-268 -54-61 99 -978

دار الغرب للنشر و التوزيع

حي 52 مسكن رقم 101- ENSEP -/ وهران – الجزائر

-الهاتف :041416531 /041419431



يمكن القول إن السبب الحقيقي الكامن وراء انحراف العمل السينمائي عن النص الأدبي الأصلي هو محاولة إظهار لغة الصورة وتقنياتها السردية على حساب الإبداع الأدبي، فكتاب السيناريو والمخرجون يتخيرون من العمل الأدبي ما يسهل نقله إلى السينما، أما ما يستعصي عليهم فيتركونه جانبا،و في كثير من الأحيان يبدلون سير الأحداث بما يتماشى مع نظرتهم للفيلم، وعدم مراعاة طبيعة النص الأدبي الأصلي.

وقد استطاع المخرج الجزائري مصطفى بديع أن يتجاوز كثيرا من المشاكل المطروحة أمام المترجمين، فقد أثار مسلسله "الحريق" إعجاب النقاد والمشاهدين، ولعل أكبرعائق واجهه المخرج هو كيفية ترجمة المقاطع الروائية الوصفية التي تصور الحالة النفسية للبطل "عمر" ومن المؤكد أن المخرج أدرك جيدا أن الصورة وحدها غير كافية للتعبير عن ما يجيش في الأعماق، فالصورة توحي ولكن اللغة تصرح.

دار الغرب للنشر والتوزيع